جامعة الأمير عبد القــادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة
كليــة الآداب والحضارة الإسلامية
قسم اللغة العربية والدراسات القرآنية

مطبوعة مقدمــة لطلبــة السنة الثانية L. M. D
في مقياس : تحليل الخطــاب

من إعــداد : د/ نــوال بومعــزة

السنة الجامعية : 2012 – 2013 .

1- في إشكالية في المصطلح.

مقدمـــة

ظهر مصطلح خطاب Discours في حقل الدراسات اللغوية في الغرب، ونما ونطور في ظل التفاعلات التي عرفتها هذه الدراسات، ولاسيما بعد ظهور كتاب فرديناند دي سوسير " محاضرات في اللسانيات العامة"، الذي تضمن المبادئ الأساسية كالتمييز بين الدال والمدلـــول، واللغـــة كظاهـــرة اجتماعية والكلام كظاهـــرة فرديـــة، وبلورتـــه لمفهـــوم النســـق / النظام الذي تطور فيما بعد إلى بنية Structure ، وثنائية التزامن والتعاقب .

يتركب مقياس تحليل الخطاب من مفردتين أساسيتين هما : التحليل والخطاب.

1- مفهوم التحليل [1] Analyse.

" يُستعمل التحليل للدلالة على مجموعة من الإجراءات المستعملة قصد وصف الموضوع السيميائي، وتتمثل خصوصيتها في اعتبار الموضوع ككل محتو على دلالة شاملة، ترمي هذه الإجراءات إلى إقامة علاقات بين الأجزاء والموضوع من جهة، وبين الأجزاء والكل من جهة أخرى إلى أن يستنفد الموضوع؛ أي حتى يتم تسجيل الوحدات الصغرى غير القابلة للتحليل " .

أ -تعريف الخطاب من المنظور الغربي.

تعددت الآراء والمواقف النقدية حول تعريف الخطاب discours والملفت للانتباه أنّ تلك الآراء تنطلق من القاعدة اللسانية الأولى وهي دراسات سوسير، واغلب النقاد الذين خاضوا مجال البحث في الخطاب كانوا تلاميذ سوسير وممن تأثروا بأعماله من هؤلاء نجد :

---

[1] – رشيد بن مالك ، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، فيفري 2000، ص 20.

*** تعريف ايميل بنفنيست I. Benveniste.**

عرّف الخطاب بقوله:" هو كل مقول يفترض متكلما ومستمعا تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما "، يتأسس منظور بنفنيست من خلال رؤيته للغة بوصفها نظاما مجردا أو طاقة مخزونة في ذهن الإنسان وهي لا تتحول إلى كلام حقيقي ولا إلى نص أو خطاب إلاّ من خلال عملية التلفظ أو التحدث ذاتها"[(1)] . وبالتالي اتخذت رؤية بنفنيست للخطاب شكلين أساسين هما الملفوظ noncé والتلفظ أو التحدث enonciation فعرف الملفوظ بكونه " مجموع الوقائع الكلامية أو اللغوية التي يقوم بها المتكلم وهو تمثيل جزئي للتلفظ يؤديه المتلفظ مؤكدا أو آمرا أو مفترضا "[(2)].

أمّا التلفّظ فيعني الفعل الذاتي في استعمال اللغة، انه فعل حيوي في إنتاج نص ما. أنّ التلفظ عند بنفنيست عملية فردية فريدة في كل الظروف والحالات وهي ليست جوهرية في صيغة النص ودلالته فقط وإنما هي أيضا وراء بنية وحدات لغوية تعبر عن مفاهيم إنسانية أساسية كمفهوم الشخص والزمان والمكان ، لقد ركز بنفنيست على مفهوم التلفظ الذي يقابل في النقد العربي القديم مفهوم التخاطب ودرس بالدرجة الأولى ما يتعلق بظواهر المشافهة أو التخاطب ، وبالتالي تجاوز ثنائية سوسير المشهورة لغة / كلام التي أقصت الكلام من الدراسة واهتمت باللسان – اللغة– .

وبهذا تتعدى عملية التحليل عند بنفنيست الخطاب كبنية لغوية وخالصة إلى الظروف المحيطة والمختلفة المتعلقة بإنتاجه، مما يتعلق بالمتكلم وكيفية تأديته لخطابه وكيفية تلقي المخاطب له وخصوصياتهما المرجعية ومواقفهما في مكان وزمان محددين.

---

[1] - انظر:

- E.Benveniste , problème de linguistique générale , éditions Galimard , 1966 , p16.

[2] – م، ن ، ص، ن.

*** تعريف باتريك شارودو P.Charaudeau.**

يؤكد باتريك شارودو على أنّ الخطاب ما تكون من ملفوظ وموقف تواصلي.

ملفوظ + موقف تواصلي = خطاب

*** تعريف غريماس J.Griemas .**

يُعطي غريماس معاني أخرى للخطاب لما يجعل منه مرادفا للنص مستندا في ذلك إلى أنّ بعض اللغات الأوروبية لا تتوفر على لفظ يقابل لفظي (discours) الفرنسيــة و(discourse) الانجليزية.

ويشير إلى أنّ الخطاب والنص تستعملان للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام والطقوس والقصص المرسومة...

*** تعريف هاريس Haris للخطاب .**

سعى هاريس Haris الى الانتقال من تحليل الجملة إلى تحليل الخطاب في كتاب ألّفه عام 1952م بعنوان تحليل الخطاب، فعرفه بأنّه: "مجموعة من الجمل لها معنى"[(1)] . وبالرغم من محاولته هذه إلاّ أنّ هاريس ظل متقيدا بالنموذج اللغوي، فدراسته تندرج في إطار اللسانيات البنيوية التوزيعية التي تعد الجملة وحدتها الأساسية في التحليل..

[1] – خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات العامة، دار هومة، الجزائر، 2000، ص 58.

خلاصـــة.

انطلاقا من هذا التعدد الذي يمكن تبريره بالتضخم الهائل للمنهج البنيوي وتفرعاته، يمكن جمع هذه التعاريف في خلاصة تؤكد أنّ الخطاب هو كل مجموع له معنى لغويا كان أم كتابيا تضاف إليه تخصصات أخرى كالسينما والرسم والتعليم والنحت، وتختلف أبعاد هذا المجموع من حالة إلى أخرى . فقد يكون الخطاب جملة واحدة وقد يكون مفردة أو نصا كاملا يتكون من فقرات متعددة، كما تختلف أشكاله ومضامينه وحالاته الدلالية وهو في كل حالة يخضع لقواعد وقوانين تنظمه على انه يجب إدراج هذا المجموع أو البناء في سياق تبليغي يفترض قطبين تجرى بينهما العملية سواء أكانت مباشرة أو غير مباشرة مع كل ما يستلزمه التبليغ من تقنيات ظاهرة أو خفية عمديه أو عفوية. مما يلجأ إليه المرسل لتامين بلوغ مقصوده إلى المتلقي بأكبر قدر ممكن من الوضوح والمفهومية والمقبولية أي انه يعمل على ضمان أقصى حد ممكن من المقروئية لخطابه.

هذا ويرد مصطلح أخر يتداخل دائما مع مفهوم الخطاب عند جل النقاد الغربيين والعرب المعاصرين ، وهو مصطلح نص texte .

2- مفهوم النص .Texte.

يصطدم الباحث عن هذا المفهوم بذلك الكمّ الهائل من التعريفات الخاصة بالنص، وكل تعريف يعكس المرجعية الفكرية والنقدية لكل ناقد، فالنص هو كل " ما تتقرئ فيه الكتابة، وتتكتب فيه القراءة "[1]. ولعل هذا التعريف يذكرنا بتعريف الناقد الفرنسي رولان بارت R.Barthe للكتابة بأنها فعل أشبه بالقراءة، والقراءة فعل أشبه بالكتابة.

أمّا جوليا كريستيفا J.Kristiva فتعرفه بأنه: " جهاز عبر لساني يعيد نظام اللسان langue عن طريق ربطه بالكلام Parole راميا بذلك إلى الأخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة "[2] .

*** تعريف بول ريكور P.Recourd .**

" النص خطاب تتم تثبيته بواسطة الكتابة "[3] .

*** تعريف رولان بارت R.Barthe.**

عدّ رولان بارت النص نسيجا، " ولكن طالما يم اعتبار هذا النسيج على انه منتج وحجاب جاهز يمكن وراءه المعني الحقيقي مختفيا.. فإننا سنشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة : أن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، ولو اجبنا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علـــم نسيـــج العنكبـــوت"[4]. يقوم هذا التعريف أساسا على فكرة الإنتاج والقراءة؛ أين يصبح النص عملية مفتوحة تتكون من نسيج غير منتهي من القـــراءات والتأويـــلات تتسبب في هذه

---

1 – رشيد بن حدو ، قراءة في قراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48/ 49 ، 1988، ص 13.

2 – سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989 ، ص 19.

3 – م، ن ، ص، ن.

4 – رولان بارت، لذة التناص، ت. محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 10، 1990 ، ص 35.

العملية شبكة من الجمل والألفاظ والعبارات المكونة له، فهو" مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة" (1).

تختلف أنواع النصوص حسب طبيعتها، وإذا أردنا البحث في النص الأدبي يحمل في طياته خطابا متميزا، يقوم على الأدبية التي تتلخص في جملة من الشروط والخصائص والمقاييس التي تجعل منه خطاب معين أدبيا، فهو " نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمها على الإطلاق المعرفة الأدبية، لكنها ليست كافية وحدها ولذلك فإن قارئ الأدب الذي يكتفي بمعرفة الأدب فقط تكون قراءته غير كافية ومعرفته بالنص هي أيضا غير كافية فعلية أن ينزع إلى معارف أخرى لأننا قد نجد في النص الأدبي المعرفة التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية وحتى المعرفة الاقتصادية والعلمية وغير ذلك من المعارف الإنسانية وهو ما يلقي مسؤولية إضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابة وقراءة في التزود من هذه المعارف قدر الإمكان للاستعانة بها في قراءة النصوص الأدبية وكتابتها " (2)1 . وتتعدد المناهج النقدية التي تهتم بهذا النوع من النصوص فنجد : الأسلوبية البنيوية ، السيميائية...

3- بين النص والخطاب.

اختلفت الآراء النقدية حول مصطلحي خطاب / نص، مما ولد زخما هائلا من الآراء والتصوّرات حول المصطلحين. فمصطلح خطاب متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية إبلاغية ناتجة عن مخاطب معين وموجهة إلى مرسل إليه في مقام وسياق معين. والخطاب على رأي بيار شارودو P. Charaudeau ما تكوّن من ملفوظ ومقام تخاطبي وأنّ الملفوظ " énoncé " يستلزم استعمالا لغويا عليه إجماع، أي قد تواضع عليه المستعملون للغة وانّ هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة. يفترض الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب بينما يتوجه النص إلى متلق غائب يتلقاه عن طريق عملية القراءة، أي

[1] – محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ص 119 ، 120.

2 – بشير ابرير ، السيميائية وتبليغ النص الأدبي ، مجلة المنهل، عدد 524 ، 1995 ، ص 29.

أنّ الخطاب نشاط تواصلي يتأسّس أولا وقبل كل شيء على اللغة المنطوقة بينما يعد النص مدونة مكتوبة.

- لا يتجاوز الخطاب سامعه إلى غيره، إي انه مرتبط بلحظة انجازه بينما يتميز النص بديمومة الكتابة، فهو يقرأ في كل زمان ومكان .
- الخطاب تنجزه اللغة الشفوية بينما تنتج الكتابة نصوصا مرتبطة بها.

4- جذور الخطاب وتحليل الخطاب.

تأثّـــر الأدب كغيره من العلوم والاختصاصات بالطرح العلمي في الدراسة منذ الشكلانية الروسية التي كان هاجسها علمي ينشد الصرامة والدقة في تحديد موضوع الدرس وتعيين حدوده، حيث نادوا بضـــرورة ميـــلاد علـــم جديـــد للأدب وهو الأدبيـــة (الشعرية) وهو موضوع هذا العلم ن حيث نقلوا الأدب من المفهوم المانع المختلط وحددوا أدبية الأدب. يقول رومان جاكبسون : " إنّ موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية، أي الشيء الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا فنيا "[(1)] 1 . إنّ هذا التحضير نحو دراسة أدبية علمية كان العامل وراء تمييز سوسير بين اللغة والكلام وما كان ذلك من اثر بالغ في تغيير مجرى البحث اللغوي وإقامة علم جديد لدراسة اللغة إذ أصبحت الأدبية تُعنى بتحليل الخطاب . هذا واصطلح ت.تودوروف مصطلح الشعرية وهي التي تهمنا في تحليل الخطاب:" ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته موضوع البويتيقا (الشعرية) إنما تبحث عنه البويتيقا هو خصائص هذا الخطاب الذي هو الخطاب الأدبي " لذلك نجد تودوروف في مناقشته لتعريف الأدب يقترح مصطلح الخطاب ويدعو إلى استعمال الخطاب الأدبي بدل مصطلح الأدب أو العمل الأدبي ومن الجذور الأخرى التي ساعدت في ظهور اختصاص تخليل الخطاب نجد الدراسات اللغوية وخاصـــة عندمـــا تم

[1] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ، ت. محمد الولي ومبارك خون ، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص 24.

الانتقال من دراسة الجملة إلى دراسة الخطاب ، حيث كان للنجاح الباهر الذي حققته اللسانيات في دراستها للغة الأثر البالغ في حقل الدراسات الأدبية والاجتماعية والإنسانية ، حيث استفادت هذه المجالات من الانجازات التي حصلت عليها اللسانيات سواء على مستوى النتائج أو على مستوى المنهجية، هذا ويعد الناقد هاريس من النقاد الغربيين الذين بحثوا في العلاقات القائمة بين اللغة والثقافة والمجتمع ، فعرّف الخطاب في كونه " ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة متعلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية حدّدها هاريس من خلال هذا التعريف حدود الخطاب وحصره في نطاق الدراسة اللغوية ، فطبّق مفاهيمه وتصوّراته على متون قصيرة ذات صبغة إشهارية ورأى أن كل من الجمل تعود إلى بنيتها الأولى وهي مركب اسمي أو مركب فعلي ، أما بنفنيست فالجملة عنده أصغر وحدة في الخطاب ، ومع الجملة ترك مجال اللسانيات ودخل إلى مجال آخر، أين تعد اللغة أداة للتواصل تعبر عنها بواسطة الخطاب. أقام بنفنيست مع العديد من اللسانين الغربيين مفهوم التلفظ ال1ي يعد التعبير الذاتي في استعمال اللغة.

خلاصـــــة.

إنّ المتتبع للدراسات الأدبية النقدية يجد كثيرا منها قد استعملت مصطلح نص وهي تقصد الخطاب، ونجد أيضا كثيرا منها قد استعملت الخطاب وهي تقصد نص، لذلك يتساءل الدارس عن مدى الفرق بين النص والخطاب، أين يلتقيان؟ وأين يفترقان؟.

– إنّ مصطلح خطاب متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية إبلاغية ناتجة عن مخاطب معين وموجهة إلى مرسل إليه معين في مقام وسياق معين.

– والخطاب على رأي بيار شارودو " ما تكوّن من ملفوظ ومقام تخاطبي وأنّ هذا الملفوظ يستلزم استعمالا لغويا عليه إجماع؛ أي قد تواضع عليه المستعملون للغة وأنّ هذا الاستعمال يستلزم دلالة معينة.

– الخطاب يفترض وجود السامع الذي يلتقي بينما يتوجه النص إلى متلق غائب يتلقاه عن طريق عملية القراءة ، أي أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس أولا أو قبل كل شيء على اللغة المنطوقة، بينما يتأسس النص على مدونة مكتوبة.

– الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره، أي انه مرتبط بلحظة إنتاجه بينما يمتاز النص بالديمومة التي تسمح بحدوثها عملية الكتابة، فالنص يُقرا في كل زمان ومكان.

– الخطاب تنتجه اللغة الشفوية بينما النص تنتجه الكتابة ، فالخطاب يتحدد بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع.

5- المدارس المركزية لتحليل الخطاب.

5-1- المدرسة الفرنسية.

تضم المدرسة الفرنسية لتحليل الخطاب من حيث معناها الدقيق مجموعة من الأبحاث ظهرت في منتصف الستينيات، خاصة صدور العدد 132 من مجلة Langages الصادرة سنة 1969م والخاصة بتحليل الخطاب، وكذلك كتاب الناقد تيشو الفرنسي بعنوان التحليل الآلي للخطاب سنة 1983م وتُعدّ هذه المدرسة الوريثة الشرعية لدراسات سوسير؛ حيث التف مجموعة من النقاد والمؤرخين واللسانيين لدراسة الخطاب في منهجية جمعت بين اللسانيات والبنيوية والنظرية الإيديولوجية المستوحاة من قراءة أعمال كارل ماركس ومنجزات التحليل النفسي. ترتكز المدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب على الدراسة التحليلية التي تفكك النصوص، فمع بداية الثمانينات أخذت المدرسة ترسم خصائصها، وتحددها في النقاط التالية:

- تفضل المدرسة الفرنسية دراسة المدونات المكتوبة وأنواع التشكيلات الخطابية التي تنطوي على دلالة تاريخية.
- المدرسة الفرنسية تُمعن النظر في انخراط الذات في خطابها.
- تبحث المدرسة الفرنسية فيها وراء الخطاب؛ أي الاهتمام بعامل التأويل وتعدد القراءات.

2-5 – أهم رواد المدرسة الفرنسية.

يُعد فرانسوا راسيته من النقاد الفرنسيين الأوائل الذين وضعوا تصورا خاصا لتحليل الخطاب،؛ حيث ورد له مقال بعنوان " من اجل تحليل الخطاب" . بيّن راستيه في البداية أن اللسانيات تحققت كعلم لنجاحها في تحديد موضوعها وأن على تحليل الخطاب أن يحدد كذلك موضوعه، وهذه ضرورة تاريخية بسبب العلاقة الوطيدة التي تربط اللسانيات بتحليل الخطاب، وبعد أن يقدم راستيه تعريف الجملة عند بلومفيلد وهاريس باعتبار أن الجملة هي موضوع اللسانيات يؤكد على التحليل الذي ينشد تجاوز الجملة لما يسمى تحليل الخطاب وينتهي الناقد إلى أنّ أمامنا ثلاث (03) استراتيجيات لتحديد الفصل بين تحليل الخطاب واللسانيات وهي :

* وضع الجملة كنقطة مشتركة وحد فاصل بين اللسانيات وتحليل الخطاب كما فعل هاريس .
* أن نُبعد الخطاب عن أن يكون موضوعا للسانيات لأنه علم مستقل بذاته، وهناك العديد من اللسانيين الذين مازالوا يعترضون على أن يكون تحليل الخطاب بعيدا عن اللسانيات.
* وضع علم لنحلي الخطاب .

إنّ الناقد الفرنسي راستيه من خلال هذه الاستراتيجيات يكون عمليا قدّم لنا وجهات نظر تفيد اختصاص تحليل الخطاب وبداية لأبحاث أخرى ستأتي فيما بعد.

أصحاب معجم اللسانيات 1973.

وهم مجموعة من النقاد الفرنسيين، وعلى رأسهم كوريتش قدموا ثلاث تحديدات لمصطلح تحليل الخطاب وهي :

أ- الخطاب يعني اللغة في طور العمل.

ب- الخطاب وحدة توازي وتفوق الجملة، وتكون متتالية مرسلة لها بداية ونهاية.

ج- الخطاب كل ملفوظ يتعدى الجملة ويعتمد على تعدد القراءات والدلالات.

*** الناقد منكينو.**

ويُعدّ هذا الناقد من بين الذين أثاروا مشكلات تحليل الخطاب واختلاطه مع اللسانيات، لذلك عرض ست تعريفات للخطاب على الشكل التالي:

- الخطاب هو الوحدة اللسانية التي تتعدى الجملة وتصبح لها بداية ونهاية
- قدّم الناقد تعريف هاريس.
- قدّم الناقد تعريف بنفنيست.
- الخطاب هو ملفوظ متكون من متتالية من الجمل الموضوعة بين بياصتين.
- الخطاب في علاقته بالإنتاجية (جوليا كريستيفا)
- الخطاب مرادف للكلام عند سوسير، وهو المعنى الجاري في اللسانيات البنيوية.

ومع نهاية السبعينيات ظهر الناقد ميخائيل باختين [(1)]؛ حيث ادخل مفهوم البراغماتية إلى مجال تحليل الخطاب. كما ادخل اللسانيات والأفكار السياسية ونظرية الفعل الاجتماعي.

5-2- المدرسة الانجلوساكسونية.

واكبت هذه المدرسة الفرنسية في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات ، وتُعد مدرسة بيرمنكام الرائدة في تحلي ل الخطاب؛ حيث يعتمد هذا الأخير على نمط معين في التحليل أساسه الحوار انطلاقا من التفاعلات داخل القسم بين المعلم والتلاميذ، وذلك عبر تحديد

[1] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، ت.محمد برادة، دار الأمان، الرباط ، ط 2، ص 43.

مجموعة من المقولات والوحدات الحوارية والوظائف. وبدأ هذا التحليل يتبلور بشكل مختلف عمّا وجدناه في المدرسة الفرنسية ، فالمدرسة الانجلوساكسونية حصرت الخطاب في الحوار، هذا ويُعدّ **مايكل هوو** والناقد **أوجين** و**نترمن** أبرز رواد هذه المدرسة. هذا وترتكز المدرسة الأنجلوساكسونية على الخصوصيات الداخلة للخطاب مثل الانسجام والاتساق في النص.

كما ترفض المدرسة كل ما هو خارج عن الخطاب بما فيها السياق الاجتماعي والتاريخي والنفسي، فالمحلل عليه أن يشتغل بنص موضوعي مجرد من آي شحنة إيديولوجية أو عاطفة أو سياق معين، فهو يشتغل بالنص في المستوى الفعلي فقط مع تقديم الأسئلة الدالة على ذلك.

5-3- المدرســـة الألمانيـــة.

خير من مثل هذه المدرسة في مجال تحليل الخطاب النقاد الآتية أسماؤهم ": روبرت دوبرغاند، ورولف دريسلر، سيغموند سميث، فقد ألّف كل من دوبرغراد ودريسلر كتاب مدخل إلى اللسانيات النصية.

أمّا الناقد **سميث** فقد قدّم نموذجا يُعدّ من أهم النماذج الألمانية المقترحة لتحليل الخطاب في كتابة " أساس لدراسة تجريبية للأدب" ؛ حيث اقترح مجموعة من النظريات التي تؤكد على ضرورة التواصل. كما حلل نظرية الأفعال الكلامية، ونظرية قواعد المحادثة التي انبتت على دعامتين هما : الدعامة الفنية والدعامة الاجتماعية.
ومن خصائص نظريته :

- اعتبار الأدب نسقا من أنساق الجميع.
- الاهتمام بالتحليل البنيوي والوظائفي للخطاب.
- التأكيد على انسجام الخطاب.

وفي الآونة الأخيرة ظهرت المدرسة المسماة **مونستانس** التي ظهرت في الستينيات يقودها " **هاتر روبرت ياوس**" وهو باحث لغوي فرنسي متخصص في الأدب الفرنسي، كان هدفه بيان العلاقة بين الأدب والتاريخ على أساس أنّ النماذج الأدبية تعبير يُستوحى من خلاصة التجارب الإنسانية التاريخية ن وهو رائد نظرية التلقي أو ما تُعرف بنظرية الاستقبال، التي تؤكد أن التعامل مع النص يكون وفق معيارين :

أ- **المعيار الجمالي :** ويمثله القارئ أو المتلقي.

ب- **المعيار الفني :** ويمثله النص من حيث البنية الكلية.

5-4- المدرسة الأمريكيـــة.

لم تلق المدرسة الأمريكية رواجا بسبب هيمنة المدرسة الفرنسية فظهرت سنوات 1950م- 1960م في الولايات المتحدة الأمريكية؛ حيث ركزت على مفهوم التداول في الخطاب . فظهرت مجموعة من النقاد الأنتروبولوجيين والنفسانيين واللغويين، وعلى رأسهم رومان جاكبسون " الذي ركّز على مفهوم التبليغ والإرسال والتلقي ؛ حيث تسهم هذه المصطلحات في عملية إنجاح التواصل إضافة إلى إسهام الحركات والإيماءات، والبصمات والتركيز على المرسل باعتباره عنصر منخرط في ثقافة ما وجزء مهم في عملية التواصل.

- **تحليل الخطاب الشعري.**

نونية ابن رشيق القيرواني في رثاء القيروان

كم كان فيها من كرام السادة = بيض الوجوه شوامخ الإيمان
متعاونين على الديانة والتقى = لله في الإسـرار والإعـلانِ
ومهذبٍ جمّ الفضائلِ بـاذلٍ = لنواله؛ ولعرضـه صـوّان
وأئمة جمعوا العلوم وهذبـوا = سنن الحديث ومشكل القرآنِ
عُلماء إن سألتهم كشفوا العمى= بفقاهـة وفصاحـة وبيـانِ
وإذا الأمورُ استبهمت واستغلقت = أبوابها وتنازع الخصمانِ
حلّوا غوامض كل أمر مشكل = بدليل حقّ واضح البرهانِ
هجروا المضاجع قانتين لربهم = طلباً لخير معرس ومعانِ
وإذا دجـا الليـلُ رأيتهـم = متبتليـن تبتـلَ الرهبـانِ
في جنة الفردوس أكرم منزل = بين الحسانِ الحور والغلمانِ
تجروا بها الفردوس من أرباحهم = نعم التجارةُ، طاعةُ الرحمنِ
المتقيـن اللهَ حقـه تُقَاتـه = والعارفين مكايد الشيطـانِ
وترى جبابـرة الملـوك لديهـمُ = خُضعَ الرقاب نواكسَ الأذقانِ
لا يستطيعـون الكـلامَ مهابـةً = إلاّ إشـارة أعيـن وبنـانِ
خافوا الإله فخافهم كلُّ الورى = حتى ضراءُ الأسد في الغيرانِ
تنسيك هيبتُهم شماخة كل ذي = ملكٍ وهيبةَ كل ذي سلطانِ
أحلامهم تزن الجبالَ وفضلهم = كالشمس لا تخفى بكلّ مكان
كانت تعد القيروانُ بهم إذا = عُدّ المنابر زهرةَ البلدانِ
وزهت على مصرٍ وحُقَّ لها كما = تزهو بهم زغدت على بغدانِ
حسنت فلما إذ تكامل حسنها = وسما إليها كل طرف رانِ
وتجمعت فيها الفضائل كلّها = وغدت محل المن وافيمانِ
نظرت لها الأيام نظرة كاشحٍ = ترنو بنظرة كاشح معيانِ

حتّى إذا الأقدار حُمَّ وقوعها = ودنا القضاءُ لمدة وأوانِ
أهدت لها فتنا كليل مظلم = وأرادها كالناطح العيدانِ
بمصائب من فادع وأشائب = ممن تجمع من بني دهمانِ
فتكوا بأمة أحمد، أتراهُم = أمنوا عقاب الله في رمضانِ
نقضوا العهود المبرمات وأخفروا = ذِمَمَ الإله ولم يفوا بضمان
فاستحسنوا غدر الجوار وآثروا = سبيَ الحريم وكشفة النسوان
ساموهم سوء العذاب وأظهروا = متعسفين كوامن الأضغان
والمسلمون مقسمون تنالهم = أيدي العصاة بذلّة وهوان
ما بين مصطرع وبين معذب = ومقتل ظلماً وآخر عانِ
يستصرخون فلا يغاث صريخهم = حتّى إذا سئموا من الإرنانِ
بادوا نفوسهم فلما أنفذوا = ما جمعوا من صامت وصوان
واستخلصوا من جوهر وملابس = وطرائف وذخائر وأوانِ
خرجوا حفاةً عائدين بربهم = من خوفهم ومصائب الألوان
هربوا بكل وليدة وفطيمة = وبكل أرملةٍ وكلّ حصانِ
وبكلّ بِكر كالمهاة غريرة = تَسبي العقول بطرفها الفتانِ
خود مبتلة الوشاح كأنها = قمر يلوح على قضيب البانِ
والمسجدُ المعمورُ جامع عقبة = خرب المعاطن مظلم الأركانِ
قفر فما تغشاه – بعد– جماعة = لصلاة خمس، لا ولا لأذانِ
بيت به عُبد الإله وبُطلَتْ = بعد الغلو عبادة الأوثانِ
بيت بوحي الله كان بناؤه = نعم البنا والمبتَنى والباني
أعظم بتلك مصيبته ما تنجلي = حسراتُها أو ينقضي الملوانِ
لو أن ثهلانا أصيب بعشرها = لتدكدكت منها ذري ثهلانِ
حزنت لها كُوَرُ العراق بأسرها = وقرى الشام ومصر والخرسانِ
وتزعزعت لمصابها وتنكدت = أسفاً بلاد الهند والسندانِ
وعفا من القطار بعد خلائها = ما بين أندلس إلى حلوانِ
وأرى النجوم طلعن غير زواهر = في أفقهن وأظلم القمرانِ

وأرى الجبال الشمَّ أمست خشعاً = لمصابها وتزعزع الثقلانِ
والأرض من ولهٍ بها قد أصبحت = بعد القرار شديدة الميلان
أترى الليالي بعد ما صنعت بنا = تقضي لنا بتواصل وتدان
وتعيد أرض القيروان كعهدها = فيما مضى من سالف الأزمان
من بعد ما سلبت نضائر حسنها ال = أيام واختلفت بها ميتان
وغدت كأن لم تغن قطُّ ولم تكن = حرماً عزيز النصر غير مهان
أمست وقد لعب الزمان بأهلها = وتقطعت بهم عري الّران
فتفرقوا أيدي سبا وتشتتوا = بعد اجتماعهم على الأوطان

تحليل القصيدة .

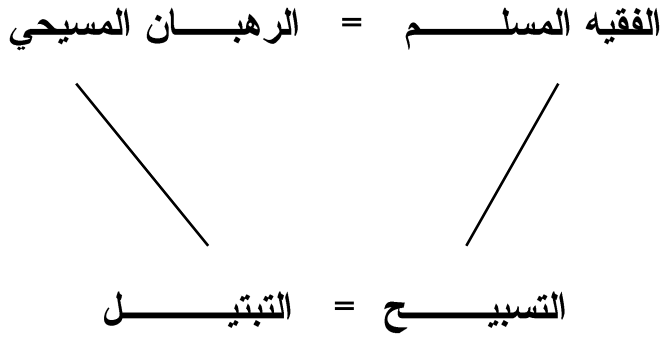
تُعدّ قصيدة ابن رشيق القيرواني في رثاء القيروان من عيون الشعر العرب المغربي، وهي ما تعرف بالقصيدة النونية، وإذا ما أردنا أخذ هذه القصيدة بالتحليل والدراسة ، فعلينا أن نمرّ بالمراحل التالية:

1- تقسيم القصيدة إلى مقاطع شعرية.

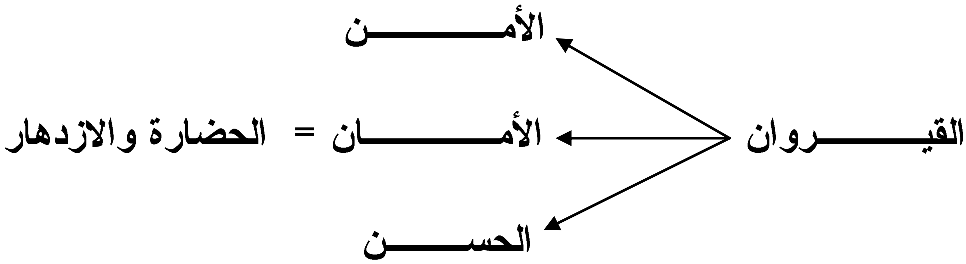
يمكن تقسيم هذه القصيدة إلى مقطعين شعريين.

1 -1 -**المقطع الشعري الأول : [1 – 9].**

يمضي الشاعر في هذا المقطع الشعري واصفا القيروان وعلمائها وزهادها وفقهائها التقوى والورع وخوف جبارة الملوك منهم فهم لم يتركوا أي جان إلا وخاضوا فيه (السنة والقرآن)، وتظهر لنا صورة المشابهة بينهم وبين رهبان المسيح في الدعاء والتسبيح.



كما أنّ القيروان امتلكت حق ضاهت به مصر وبغداد ألا وهو حق الحسن وتجمع القيم الفاضلة والأمن والأمان.



1-2- المقطع الشعري الثاني : [10 – 18].

يشير ابن رشيق القيرواني في هذا المقطع إلى ما أصاب القيروان من دمار وكيف نقض بنو هلال العهد وغدروا بالقيروان، فقتلوا الرجال وسبوا النساء، ونهوا الأموال وشردوا الأطفال. وقد صور الشاعر خـــروج الناس حفاة عائديـــن...، خائفين، هاربين، يحملون أطفالهم.

في خطوة في جمالية التحليل هي الدراسة الأسلوبية، ونقصد بها البحث في اتجاه القصيدة والأسلوب الذي اتخذته من خلال دراسة مستوياتها الخمس.

أ- المستوى المعجمي.

من خلال القصيدة ككل تبرز لنا جملة من المفردات يمكن تصنيفها تحت قاموس غرض الرثاء الذي حمل معاني الأسف والحسرة والافتخار بالماضي. كمفردة "سادة" التي لا تكون إلا بمفردة " كرام". ، والشاعر ذكي في اختيار معجمه ، فقد دسّمه بمعجم ديني علمي ضخم فنجد (الله ،القرآن،السنة، الديانة، أئمة، ...) أمّا المعجم العلمي فيبرز في (الفقاهة، العلوم ، البيان، الفصاحة...) ولكي لا جعل الشاعر قصيدة رثائية مملة ، فقد دعّمها بمعجم المفردات الدالة على الغزل والتغزل بالحسناوات من نساء القيروان اللات سباهن بنو هلال (ليلة، فطيمة، بكر، تسبى، الطرف الفتّان).

إذن، وكنتيجة للمستوى الأول نبرزها في الشكل التالي:

المعجـــــــــــم	نسبتــــــــــــه
الديني	% 75
العلمي	% 15
الغزل	% 10

ب- المستوى الصرفي.

من خلال مقدمة القصيدة نلمح تكرار " ألف المد "

علمـــاء إن ساءلتـــهم كشفـــوا العمـــى بفقـــاهة وفصـــــاحة وبيـــــان
1 2 3 4 5

فقد تكررت في بيت واحد أكثر من مرة (خمسة مرات) وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على عُلوّ وشماخة هؤلاء في مجتمعهم (علوّ المكانة) ، إضافة إلى تواجد ألف المدّ هنا وهناك على امتداد القصيدة : تكامل ، سما،....

ج- المستوى التركيبي.

لقد طغت الجمل الفعلية على القصيدة ككل وفي مستواها العام ، وهذا يدل على تغر الأوضاع وتبدلها، والجمل الفعلية عادة تدل على التغيير وعدم الثبات والجمود ، إلا أن هذا التغيير من الحسن على الأسوأ.



وضعية هادئة +

جمعوا العلوم وهذبوا.
دجا الليل البهيم
كانت، زهت ، حسنت

←

وضعية سلبية −

نقضوا ، استحسنوا،
خرجوا، استخلصوا

كما استعمل الشاعر العديد من جمل الاستفهام : كم كان فيها من كرام سادة... وهو استفهام غير حقيقي.

التقديم والتأخير ← أهمية العلماء علماء إن سألتهم.

د- المستـــــوى الدلالـــي.

إنّ المستويات سابقة الذكر، تضافرت كلها لتشكل بنية النص العامة، فلا يمكن فصل مستوى عن آخر، فعن طريق المستوى المعجمي تعرنا عن المعجم الذي هيمن وطغى على القصيدة ككل الذي هو معجم البكاء والحزن والحسرة على فقد أجمل المدن العربية الإسلامية، ويكمل المستوى التركيبي دلالة النص بطغيان الجمل الفعلية الدالة على التغيير من وضعية إيحائية إلى أخرى سلبية.

هــ- المستوى الصوتي.

بحر مستفعلن مستفعلن مستفعلن

جواز (فعولن) مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(مفاعلن / مفتعلن / فعلتن)

حرف الروي: النون ←———— حرف شجن وحزن.

قصيدة الجبل - ابن خفاجة الأندلسي

وَأَرعَنَ طَمّاحِ الذُؤابَةِ بـــاذِخٍ ** يُطـاوِلُ أَعنـانَ الـسَماءِ بِغارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَّ الريحِ عَــن كُلِّ وُجهَةٍ ** وَيَــزحَمُ لَيلاً شُـهبَهُ بِالــمَناكِبِ
وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ كَـــأَنَّهُ ** طِوالَ اللَيالي مُفَكِرٌ في الــعَواقِبِ
يَلوثُ عَلَيهِ الغَيمُ ســـودَ عَمائِمٍ ** لَها مِن وَميضِ الـبَرقِ حُمرُ ذَوائِبِ
أَصَختُ إِلَيهِ وَهوَ أَخرَسُ صـــامِتٌ ** فَحَدَّثَني لَيلُ الـسُرى بِـالــعَجائِبِ
وَقـــالَ أَلا كَم كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ ** وَمَــوطِــنَ أَوّاهٍ تَـبَـتَّـلَ تائِبِ
وَكَـــم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ ** وَقـالَ بِظِلّي مِــن مَطِيٍّ وَراكِبِ
وَلاطَـــمَ مِن نُكبِ الرِياحِ مَعاطِفي ** وَزاحَــمَ مِن خُضرِ البِحارِ غَوارِبي
فَما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَدُ الرَدى ** وَطـارَت بِهِم ريحُ النَوى وَالنَوائِبِ
فَما خَفقُ أَيكي غَيرَ رَجفَةِ أَضــلُعٍ ** وَلا نَــوحُ وُرقي غَيرَ صَرخَةِ نادِبِ
وَمـــا غَيَّضَ السُلوانَ دَمعي وَإِنَّما ** نَزَفتُ دُموعي في فِراقِ الصَواحِبِ
فَحَتّى مَتى أَبقى وَيَظعَنُ صـــاحِبٌ ** أُوَدِّعُ مِنـهُ راحِـلاً غَـيـرَ آيِبِ
وَحَتّى مَتى أَرعى الكَواكِبَ ساهِراً ** فَمِن طالِعٍ أُخرى اللَيالي وَغـــارِبِ
فَرُحماكَ يا مَولايَ دِعوَةَ ضـــارِعٍ ** يَمُدُّ إِلى نُـعمـاكَ راحَــةَ راغِبِ
فَأَسمَعَني مِــن وَعظِهِ كُلَّ عِبرَةٍ ** يُـتَـرجِـمُـهـا عَـنـهُ لِسانُ التَجارِبِ
فَسَلّى بِما أَبكى وَسَرّى بِما شَــجا ** وَكـانَ عَلى عَهدِ السُرى خَيرَ صاحِبِ
وَقُلــتُ وَقَد نَكَّبتُ عَنهُ لِطِيَّةٍ ** سَلامٌ فَـإِنّا مِـــن مُـقـيـمٍ وَذاهِبِ

دراسة أسلوبية سيميائية لقصيدة الجبل لابن خفاجة الأندلسي.

شهدت الساحة النقدية والأدبية المعاصرة تطّورا سريعا في ما يخص استحداث طرق ومناهج جديدة لمعالجة النص الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا من اجل الوصول إلى فك شفراته الداخلية، والولوج إلى مدلولاته الكامنة، بالمرور من المستوى السطحي إلى المستوى العميق.

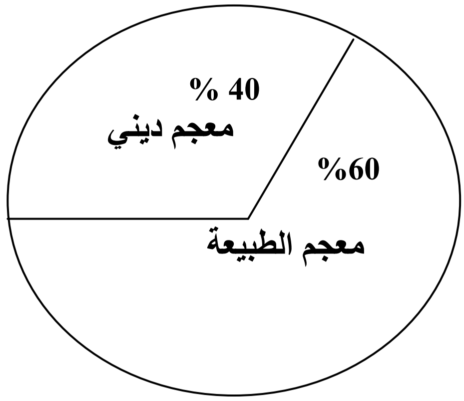
ولو استنطقنا قصيدة ابن خفاجة الأندلسي، لفتحي لنا ذراعيها لاستقبال تقنيات منهج معاصر ألا وهو المنهج السيميائي مدعما بالدراسة الأسلوبية. هذا وتعد قصيدة ابن خفاجة الأندلسي من عيون الأدب العربي القديم تحتاج البحث والتنقيب عن مدلولاتها. ولعل أولى الخطوات التي يجب إتباعها في التحليل قراءة العنوان، باعتباره العتبة الأولى والمهمة في كل نص أدبي . و قد شبه **رولان بارت** العنوان باللوحة الاشهارية التي تكشف عن الأشياء دون فضحها مباشرة، كما شبه كذالك ببطاقة التعريف. ورد عنوان قصيدتنا تحت سلطة مفردة واحدة وهي الجبل، جاءت معرفة، ولو عدنا إلى دلالة الأصلية لتلك المفردة لوجدناها تشير إلى ذلك الشكل المادي الذي نراه أمامنا في الطبيعة بكل عظمته وشموخه وعلوّه و ضخامته. والإشكال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ ، ما علاقة هذه الدلالة بما سيرد في القصيدة .وهل يقصد الشاعر بالجبل ذلك المظهر الطبيعي ام انه مجرد رمز يحيل على دلالات كامنة في نفسية الشاعر

ولكي نواصل مغامرة القراءة لهذه القصيدة، علينا البحث في مستويات اللغة الشعرية وهي

1-المستوى المعجمي.

تقابل القارئ ف هذا المستوى جملة من المفردات الصعبة سرعان ما تزول بالبحث عن اصل كل كلمة، ليستنتج الدارس إن المعجم المهيمن في القصيدة هو معجم الطبيعة { السماء، الليل، السحب، الرياح، الشهب، الأيك..}. ورد هذا المعجم ليغلف الدلالة الأصلية للقصيدة، وهي الحديث عن تجربة الشاعر الحياتية، فهو كالجبل في شموخه وثباته، ولا نستطيع الكشف عن هذه الدلالة إلا بحضور المعجم الديني الذي

هيمن بدوره { رحماك،ضارع، دعوة، تبتل، أواه..}. ينبع هذا المعجم من تجربة دينية في التصوّف اختارها الشاعر ليعبر عن موقفه من الحياة. فيلاحظ القارئ نوعا من التساوي في الحضور بالنسبة للمعجم. وهو ما تمثله الدائرة النسبية الآتية:



تكشف بعض الكلمات المفاتيح عن حديث الشاعر عن نفسه كلفظة وقور،مفكر،رحماك..وهي مفردات تعد في حدّ ذاتها علامات سيميائية دالة تتجاوز حدود الحديث عن مظهر من مظاهر الطبيعة.

2-المستوى الصرفي.

نلاحظ في البيت الأول كثرة ورود أصوات بعينها، تتكرر في كل مفردة، مثل تكرار ألف المدّ في :

وارعن طمّاح الذؤابة باذخ يطاول أعنان السماء بغارب

تكرّرت ألف المدّ أكثر من خمس مرّات.وهذا إن دلّ على شيء فانه يدّل على دلالة الطول والشموخ،إضافة إلى وجود صيغة المبالغة في مفردة طمّاح التي كان لها وزن قوّي غي القصيدة. كما ورد اسم الفاعل بكثرة { باذخ، راكب، راحل، طالع، ضارع، ذاهب..} وكلها صيغ صرفية تدل على إن الشيء الموصوف به ليس هو الجبل المعروف ،وإنما هو الشاعر بمكانته وملكته الشعرية.

3- **المستوى التركيبي.**

غلبت الجمل الفعلية من حيث الحضور في القصيدة، والجمل الفعلية دالة على الرغبة في التغيير والحركية . وكأنّ الشاعر لا رغب في يكون جبلا ثابتا ساكنا، بل يرغب في الحركية والتجديد.

سكون ←———— حركة

إذن، فالشاعر في موقف رفض لذالك الثبات والسكون، وهو ما يظهره أيضا الأسلوب الإنشائي المتمثل في الدعاء { فرحماك يل مولاي دعوة ضارع}.كما وظف الاستفهام الذي لا ينتظر إجابة { فحتى متى أرعى الكواكب ساهرا..} تركيب يعكس التجربة الطويلة للشاعر في مجال الشعر والأدب والدن والفقه.

4-المستوى الصوتي.

خضعت القصيدة للبحر الطويل الذي ورد مكمّلا للمستويات السابقة الذكر، فهو بحر يحتاج إلى نفس طويل، ولا أقدر على ذلك من ابن خفاجة الأندلسي، فدلالة الطول انتقلت عدواها إلى كل مستويات القصيدة. هذا وتزّينت أصوات القصيدة، بكل أنواع الرنّات الدّالة على الحزن والألم والشجن { حرف السين، حرف الشين، حرف الباء..}

5-المستوى الدلالي.

إذن، ومن خلال التحليل، فالقصيدة الشعرية تتألف من مجموعة من الأنظمة تترابط فيما بينها لتنتظم في دلالة واحدة تتمثل في حديث الشاعر عن تجربته الذاتية ف هذه الحياة، فوصف نفسه بالجبل الشامخ في الأدب العربي. فالقارئ يتعامل مع القصيدة على أنّها كلّ ينتظم في مجموعة من العناصر المتفاعلة. كل عنصر منها يشكل بنية حيوية في نظامها، ومهمة المحلل تكمن في اكتشاف العلاقات القائمة بين هذه الوحدات.

6-المستوى البلاغي.

تشكل الصورة الشعرية أبرز ظاهرة أسلوبية طبعت قصيدة ابن خفاجة ،باعتبارها تجسيدا وتصويرا لرؤية رمزية للمعنى المتضمن في الألفاظ.

ولقد تبّين من خلال الاستقراء الفاحص للنص أنّ أبرز الصوّر الشعرية وأكثرها انتشارا في النص هي تلك التي اعتمدت الاستعارة ، فنحن لنكاد نجد بيتا واحدا عاريا منها، ولعل أجمل ما وفق إليه الشاعر هو تشخيص الجبل، فجعله طمّاحا، يطاول أعنان السماء. ويسدّ مهّب الريح ،ويزحم بمنكبيه النجوم، وصوّره مهيبا جليلا وقورا مطرقا، وجعله شيخا معمّما ،يفكر وينطق، وهي استعارات متعدّدة، أو الخيال المؤلف ،لأنه يؤلف بين مناظر مختلفة.كما اعتمد على الصورة التشبيهية حين جمع بين مجموعة من الصوّر الاستعارية، فخلق جوّا خاليا خاصا. فهيمنة الاستعارة على أنماط الصورة الشعرية يعكس أهمية هذه الصورة في شعر ابن خفاجة وعمقها.لانّ الاستعارة وجه بلاغي به دلالة الألفاظ الحقيقية إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأخرى إلا من خلال تشبيه مضمر في الفكر، وهي صورة مقتضبة من صور التشبيه. هـذا إلى جانب وجود الجنـاس الناقـص { سلّى/ سرّى } والطباق في { مقيم/ قاتل }.

*- الخطاب الإشهاري.

جمالية الصورة و فاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري السياحي
-مجلة تبسة مونوغرافيا سياحية 2007 -أنموذجا-
- دراسة سيميائية / تداولية (*)

مقدمة.

يُعــد الخطاب الإشهاري من أبرز ملامح التطور التي تميز عصرنا، فهو خطاب تطوري حظي باهتمام مختلف الدراسات المعرفية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية وحتى الأدبية والنقدي، نظرا للفعل التأثيري الذي يمارسه في مختلف مناحي الحياة.

ولعل أهم الدراسات الغربية التي اهتمت بهذا الموضوع، بلاغــة الصورة **لرولان بارط** R.Barthes، والبلاغــة والإشهار **لديدرون** Durand ضمن مجلة (Communications) العدد الرابع. هذا وحملت المجلة نفسها عددا خاصا يضم دراسات نقدية حول الخطاب الإشهاري ضمّنه العدد17 . أما فيما يخص الدراسات العربية فقل الاهتمام بهذا الخطاب الذي يعد من«الخطابات التي تندرج في إطار الممارسة الثقافية كالخطاب الأدبي أو السنيمائي أو الديني أو الفلسفي فهو يؤثث فظاءات اليومي ويستهلك إلى جانب الخطابات الأخرى. كما يكتسي، طابعا ثقافيا يتمثل في مكونات اللغوية والسينمائية والتداولية، بالإضافة إلى بعده الاقتصادي والاجتماعي المرتبط بالدعاية الاجتماعية» [1]. ومن الذين خاضوا المجال في هذا النوع من الدراسات عبد الرحمان طه ومحمد العمري ومحمد مفتاح، ومقالات بشير إبرير، ودراسات قدور عبد الله ثاني المعنونة بمغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم. وتتزايد قيمة الإشهار يوما بعد يوم لتمثل أحد الأنماط التواصلية الأساسية لترويج البضائع والسلع عبر الأوساط

(*) – نوال بومعزة، جمالية الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري السياحي لولاية تبسة، ملتقى دولي أيام 28، 29، 30نوفمبر 2010، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة تبسة.

الإعلامية والشفوية أو المكتوبة، فالرسالة الإشهارية تقوم على تنظيم من العبارات الشفوية أو المكتوبة المتسمة بالإيجاز والإيقاع الخفيف داخل إطار مميّز من الصور والحركات والموسيقى. تنزع في الغالب إلى الغرائبية والخيال، فالإشهــار في رأي **روبيــر لوديــك** R.Leduc « خطاب إتصالي معاصر فهو مثل الهواء الذي يستنشق صباح مساء »[2].

1- أنواع الإشهار.

سنعرض من خلال الجدولين التاليين أهم أنواع الإشهار مقسمة بحسب الموضوعات والوسائل التي أنبنى عليها الفعل الإشهاري، والوسائل المستعملة فيه:

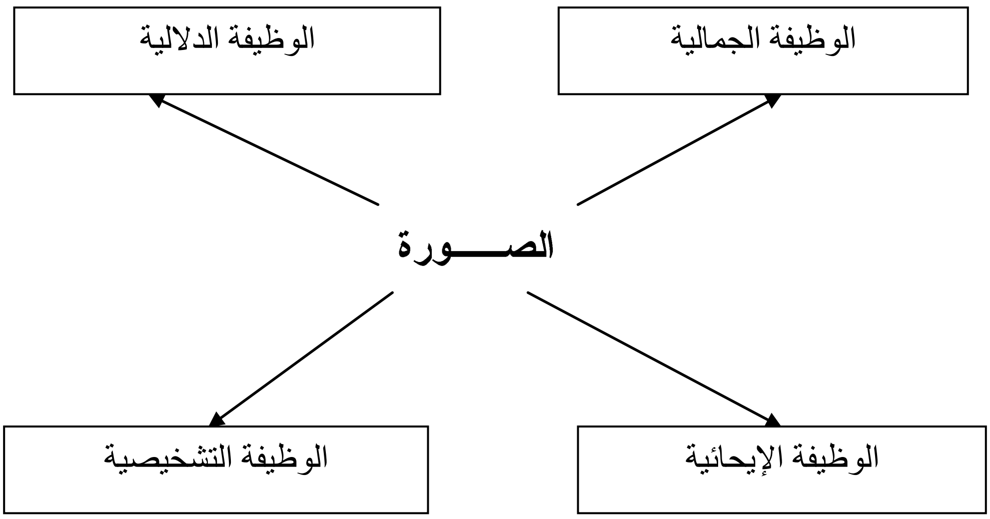
نوع الإشهار	وسيلته	مادته
الإشهار المسموع	الإذاعات، المحاضرات، الندوات ، الخطب، ...	الكلمة المسموعة
الإشهار المكتوب	الصحف، المجلات، الكتب ، النشرات	الكلمة المكتوبة + الصورة الثابتة
الإشهار المسموع والمكتوب	التلفــزة	الكلمة المسموعة، الإخراج، الديكور، الأثاث، الإضاءة، التسجيل، التركيب

أمّا أنواع الوسائل الإشهارية، فيمكن تلخيصها في الجدول التالي :

نوع الإشهار	المبدأ	الرسالة
الإشهار الإرشادي	تزويد الجمهور بمعلومات تفصيلية عن مكان اقتناء السلعة	تعليمة إرشادية
الإشهار الإعلامي	إقامة علاقة بين المنتج والمستهلك	تصحيح الخطأ عن سلعة معينة
إشهار الأعمال	الوساطة بين أرباب العمل والمنتفعون بالسلعة	الترويج التجاري
الإشهار البريدي	إيصال معلومات مهمة عن السلعة إلى الزبون	لفت انتباه المستهلك في الأماكن العامة إلى السلعة المنشودة
الإشهار الدفاعي	التنافس بين المنتجين	تحجيم السلع الأخرى لحماية التواجد في السوق
الإشهار السياحي	التوجيه الصائب إلى المناطق والآثار والمعالم التاريخية	توجيه السائح إلى سلوك سياحي معين مؤثر ثقافيا واجتماعيا

2- الخطاب الإشهاري و فاعلية الصورة.

أكّد المهتمون بهذا النوع من الخطابات هيمنة المستوى الثاني، أي العلامة الأيقونية الحاملة لمفهوم الصورة الثابتة كانت أو متحركة " فلا ننكر أنّنا نعيش في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، إنه عصر الصورة، والمجتمع الفرجوي »[3] . وفي أبسط مفاهيمها تعرف الصورة على أنّها " كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البصري " فهي إدراك مباشر للعالم الخارجي »[4]. كما أن الصورة تحمل مع طياتها جملة من الوظائف يمكن تمثيلها في :



لقد اهتمّ رولان بارط بصفة خاصة بالصورة الإشهارية، وفي تحليليه السيميولوجي، وخاصة في بحثه (بلاغة الصورة) يُقر أن للصورة ثلاثة رسائل هي:

- الرسالة اللغوية: *Message Linguistique*
- الرسالة التقريرية: *L'image Dénotée*
- بلاغة الصورة : *Rhétorique de L'image*

وبهذا تحقق الصورة خاصيتها الأساسية وهي الحوارية الثنائية القائمة بين المتكلم والمستمع، أين تبرز بلاغة الصورة وجماليتها، وتأثير الموسيقي والخيال.

3- المقاربات المنهجية المناسبة لتحليل الخطاب الإشهاري.

لطالما شغل السؤال التالي: كيف نحلل النصوص؟ بال العديد من النقاد والكتاب، وخاصة إذا كان النص خطابا إشهاريا؛ حيث أكد من خاض الكتابة في هذا المجال أنّه " توجد عدة مقاربات منهجية لتحليل الخطاب الإشهاري، وهي متداخلة ببعضها ولا يخلو منها أي خطاب إشهاري »(5).من تلك المقاربات:

أ- المقاربة اللسانية.

وهي ضرورية لتحليل أي خطاب. وفي الإشهار تُعدّ البنية اللسانية القاعدة الأولى إلى جانب الصورة. إذا يجب إخضاع الخطاب لمستويات تحليل اللغة، أي المستوى المعجمي والصوتي، و الصرفي والتركيبي. أما إذا قارنا مدى أهمية المستوى اللساني وأهمية المستوى الأيقوني، فالمستوى الأول " يصبح قاصرا أمام بلاغة الصورة وأولويتها المتفاعلة والمؤثرة، فهي ذات تأثير قوي على المتلقي تستوقف المشاهد لتثير فيه الرغبة والاستجابة »(6).

ب- المقاربة التداولية.

تأتي أهمية التداولية كمنهج، في كونها تهتم بمختلف الأسئلة الجوهرية للخطاب، وخاصة الخطابات المعاصرة. كمن يتكلم؟، ما موضوع الحديث؟ ما هو مصدر التشويش والإيضاح على اعتبار أنّ كل خطاب يحيل باستمرار على مرجعيات اجتماعية وثقافية وفلسفية معينة؟. فهي إذن درس جديد لا يمتلك حدودا واضحة ومفاهيم التداول تنبعث في ظل الخطاب الإشهاري الذي تفتح من خلاله مساحة الحوار اللاّنهائي الذي يفتح أفاق

التواصل والتغير، وأساليب الرؤية والتعبير. وتقع المنفعة بين المرسل والمرسل إليه، وهو هدف الطرفين معا.

ج – المقارنة السيميائية.

عرفت السيميائية كمقاربة منهجية رواجا كبيرا في حقل الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة. وذلك لاهتمامها بالعلامة اللغوية والعلامة غير اللغوية، وجمعها بين الصـــوت والصـــورة والإشـــارة والموسيقى. وقد قسّم بيرس العلامة إلى: علامة، رمز، أيقونة، فكل ما في الكون بالنسبة له علامة قابلة للتحليل والدراسة. وهو الاتجاه الأنسب لدراسة هذه المجلة، أين تتّحد اللغة مع الصورة واللون لإبراز جماليـــة المجلـــة ومدّها بكل السبل للتأثير والفاعلية في الملتقى.

4- جمالية الصورة و فاعلية تأثيرها في الخطاب الإشهاري السياحي و النموذج المقدم : تبسة مونوغرافيا سياحية 2007 م [(07)] .

4-1- المرســـل.

إنّ المرسل في الخطاب الإشهاري فاعل أساسي لأنّه المسؤول الأول عن رسم خطة التأثير ثم توجيهها الوجهة الإقناعية المناسبة قصد لفت انتباه المرسل إليه واستدراجه شيء فشيء وهو" الذي يحدث الخطاب، ويعمل على شحنه بما يحتاجه من مادة إشهارية لازمة بالنظر إلى الموضوع الذي يدور حوله الإشهار ثم يقوم بإرساله نحو الملتقى الذي يتحدد بناء على نوعية المنتوج »[(8)].

ووفق ترسيمة رومان جاكبسون تتجسد الوظيفة التعبيرية La Fonction expressive في المرسل.

المرسل الإشهاري ← **المرسل إليه**

↓

(الإشهاري) **الموضوع (الرسالة الإشهارية)** **(المتلقي)**

يظهر المرسل في مجلة تبسة مونوغرافيا سياحية مُمثلاً في هيئة مديرية السياحة لولاية تبسة بكل أعضائها المسؤولين على النشر والإعلان والإشهار. وعلى رأس تلك الهيئة كلمة السيد مدير السياحة لولاية تبسة، فمثل بذلك المرسل، وعمل على بعث رسالة إلى المرسل إليه عبر هذه المجلة بالتركيز على الوظيفة التعبيرية في قوله " إنّ مديرية تبسة وما تملكه من مؤهلات طبيعية ومكتسبات ثقافية وإرث حضاري يشهد على تعاقب الحضارات بها، إضافة إلى تموقعها الجغرافي المميز بالتمازج بين التل والصحراء وامتداد حدودي مع الجمهورية التونسية... »[9].

يمكن تفصيل كلمة المرسل في المحاور الآتية :

تبسة جغرافيا	**تبسة تاريخا**	**تبسة ثقافيا**	**تبسة إقتصاديا**
– موقع جغرافي ممتاز – التمازج بين التل و الصحراء – الحدود مع تونس	– إرث حضاري – مهد لتعاقب الحضارات – مهد البطولات و الثورات	– العراقة – العادات والتقاليد – التراث المتنوع	– الجمع بين التنمية و العصرنة – تشجيع الإستثمار

قامت كلمة المرسل على المحاور السابقة الذكر. فجاءت كلمة مضغوطة ومختصرة، حاول فيها المرسل لفت إنتباه المرسل إليه بكل وسائل الإقناع والإغواء، كذكر التاريخ والثقافة والعادات والتقاليد لمن يهتمّ بتلك المجالات. كما ذكر الإقتصاد والإستثمار لما تتطلبه الحياة المعاصرة من فرص لذلك. فكثرت الأوصاف في الكلمة وذلك لمقام الخطاب، وهو التعريف بخصائــص ومميزات مدينــة تبسة (مكتسبات ثقافية، موقع ممتاز، تراث متنوع...). أمّا بؤرة الخطاب من خلال هذه الكلمة فتركزت في الخاتمة " تبسة مهد الحضارات، مسرح الهواء الطلق، الفضاء السياحي المميز والمركب، وموطن البطولات والتضحيات، ندعو كل راغب في الراحة والاكتشاف لزيارتها وتُرحّب بالاستثمار في رحابها »[10]. إنّها دعوة إذن لزيارة هذه المدينــة والتمتع بكل ما يجعلها مميزة عن باقي الولايات الجزائرية الأخرى، فامتلأت عبارات الخاتمة بكل معاني الإغراء والإغواء. وما يلفت إنتباه المتلقي لهذه الكلمة الافتتاحية أنها كانت ملخصا لباقي المقالات الواردة في المجلة؛ حيث منها انبثقت جملة من المقالات التاريخية والثقافية والإقتصادية، وقد أرفقت هذه المقالات بمجموعة من الصور الرائعة . ويُعدّ كاتبو تلك المقالات بمثابة مرسل ثاني –سنلتقي بهم في تحليلنا لهذا الخطاب.

4-2- المرســل إليــه .

و يمكن تسميته بالمتلقــي باعتبــاره العنصر الثاني المهــم فــي العمليــة الإشهارية وهــو " المقصود بالإشهار و لا تتم العملية الإشهارية إلاّ من خلاله، وبه تتحقق الوظيفة الإفهامية La Fonction Conative. إذ يعمل المرسل على إفهام المرسل إليه بجدوى المنتوج وأهميته بأية طريقة، فيقدم على استهلاكــه ويحقق الهــدف الأساسي الذي يريــده المرسل»[11]. وبه تتحقق الرسالة الإشهارية (المنفعة)، وذلك بحصول عملية التبليغ.

يوجه الخطاب في هذه المجلة السياحية إلى السائح وهو المقصود بالخطاب، وإليه تتوجه المجلة بجملة من المقالات التي تتخصص في المجالات التالية:

أ- التاريـــخ.

تضمنت المجلة مقالة تاريخية مطولة تبدأ من الصفحة الثانية للمجلة إلى غاية الصفحة السابعة. واستحوذ هذا المقال التاريخي الإشهاري على أغلب صفحات المجلة، قدّم من خلاله المرسل إليه أهم المراحل التاريخية التي مرت بها ولاية تبسة بدءا من:

- **ما قبل التاريخ:** حيث « يعود تاريخ الإنسان في تبسة إلى العصر الحجري القديم، أي البالبوليتي ، و هذا ما أثبتته النتائج التي حققها الباحثون الأثريون »[(12)].

- **العهد الفينيقي:** ففي « سنة 1200 ق.م وصل الفينيقيون إلى السواحـــل الجزائريـــة وأقاموا مرافئ تجارية تحولت فيما بعد إلى مدن استقروا بها »[(13)].

- **العهد الروماني:** « بعد سنة 39 ق.م امتاز الوضع في كل البلاد البربر بما فيها تبسة بالتنافس و الصراع على السلطة »[(14)].
- **الفتوحات الإسلامية** : و تعد الفترة العثمانية أهم مرحلة في هذه الفترة ، حيث " حلّت الإدارة العثمانية بتبسة سنة 1575 تحت قيادة النوبا ... »[(15)].

- **الاحتلال الفرنسي:** فكانت « أوّل محاولة لجيش الاحتلال الفرنسي للاستيلاء على تبسة سنة 1842 بقيادة الجنرال روندون Rondon »[(16)].

وبذلك تحققت الوظيفة الإفهامية بتمازج التاريخي مع السردي. فتوظيف التاريخ يمنح الخطاب الإشهاري مصداقية أكثر، بحيث يحس القارئ بصدق الأحداث المسرودة. وكلّما وجدت التواريخ وكثُر التوثيق، كلما زادت الثقة بين المرسل والمرسل إليه. إن تواجد الصورة بكثرة في هذا المقال منح المجلة جمالية ممتعة . فكاتب هذا المقال يدرك جيدا دور الصورة في الحياة المعاصرة، فهي لغة عالمية يتواصل بها جميع الناس حيث «

تكسّر الزمن، ومكّنت العلماء من دراسة الحضارات القديمـــة والكشـــف عن نظمهـــا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وذلك الصور التي تبرز لنا الحروب التي خاضها الإنسان وما جلبت له من مآسي »[17].

ب- الجغرافيا.

يتحدد في هذا المقال الموقع والمساحة لولاية تبسة كما يتحدد مناخها وغطاءها النباتي، وأهم الأودية والمياه التي تتميز بها.

ج- السياحـــة.

تذكر في هذا المقال أهم المواقع الطبيعية السياحية وأشهر المعالم التاريخية كالآثار الرومانية، وآثار المعالم الدينية والثقافية .

- التراث والفنون.

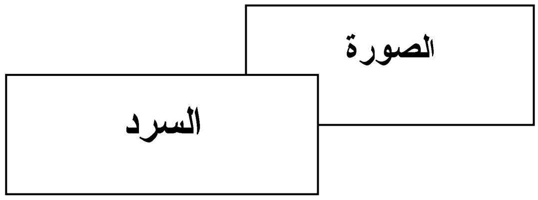
يظهر في هذا الجزء من المجلة أهم الألعاب الشعبية التي تميّـــز تبسة.

- التنمية والاستثمار.

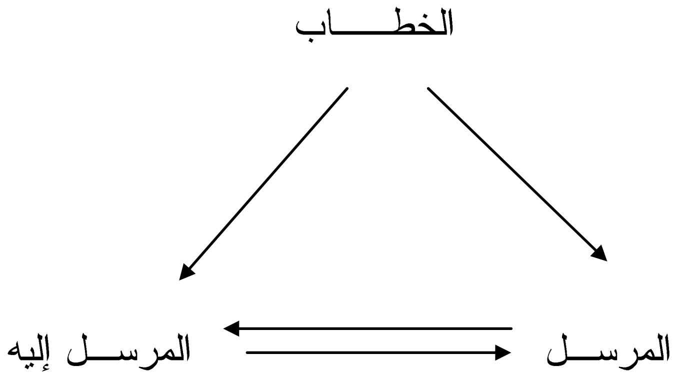
يذكر في هذا الجزء أهم مظاهر الحياة المعاصرة، وما وصلت إليه مدينة تبسة من تطور مشهود على مستوى كل مراحل التعليم والتكوين والمجال الصحي، والصناعة والمناجم، والهياكل هذه الأجزاء من المجلة أرفقت بمجموعة متنوعة من الصور التي تحيل على المجال الذي يخصصها ويحددها «فالرسالة البصرية تسند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يُوفّرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية»[18].

4-3- الخطاب (الرسالة الإشهارية).

تمثل المجلة التي بحوزتنا نسيجا مترابطا من الملفوظات والقضايا والأفعال وفق إستراتيجية خطابية محكمة البناء، قائمة على الإمتاع بتواجد الصورة البصرية الثابتة ممزوجة بكم هائل من المعلومات عن ولاية تبسة. وهنا يتجسّد التزاوج بين:



ولنا أن نقف عند ذلك المزج الرائع عندما تتضافر الصورة مع السرد، فالصورة ما هي إلاّ « ملفوظ بصري مركب ينتج دلالاته استنادا إلى التفاعل القائم بين العلامة الأيقونية، والعلامة التشكيلية اللسانية»[19]. وبالتالي مثل حضور الصورة في المجلة سببا كافيا ليجعلها أكثر تقبلا من طرف المرسل إليه (المتلقي)، ويحدث بذلك العقد بين طرفي الخطاب.



لقد زوّدت المجلة القارئ بكل ما يحتاجه عن ولاية تبسة من الناحية التاريخية والثقافية والسياحية فتكوّنت بذلك الوظيفة الشعرية La Fonction Poétique. وتعدّ الوظيفة الأساسية والسيدة في الخطاب وفي الإشهار بخاصة عند ما تتحد الصورة مع السرد لتشكل تناغما رائعا يسترسل ليمارس فعل التأثير على المرسل إليه. وحتى وإن لم يجد القراءة، فالصورة خير من ألف كلمة.

4- 4المقـــام (La Situation).

في تحديده لمفهوم المقام أكّد رومان جاكبسون أنّ العلاقة بين المرسل والمرسل إليه لا تتم بشكل اعتباطي وإنما تتم بحسب ما يقتضيه المقام، وأحوال الخطاب، « وظروفه المختلفة المحيطة بأحداثه وإنتاجه وإرساله واستقباله، وما يتطلب ذلك من خصائص لغوية وغير لغوية يمكن أن نطلق عليها قرائن الخطاب »[20]. وفي المقام تتحقق الوظيفة المرجعية. La Fonction préférentielle.

أمّا إذا نظرنا إلى مقام هذا الخطاب الإشهاري الممثل في مجلة تبسة، مونوغرافيا تبسة سياحية لوجدنا أنها أُنجزت في سياق تاريخي واجتماعي ونفسي دال على خصوصيات المجتمع الجزائري ولمزيد من التحليل نشرت المجلة ووزّعت سنة 2007م، وهو تاريخ يعكس انتعاش الجزائر ودخولها مرحلة جديدة محاولة محو أثار الماضي الأليم، وبالضبط العشرية السوداء، وما عايشه المجتمع الجزائري من ويلات الإرهاب والعنف، مما جعلها دولة منعزلة، فهي بحاجة ماسة إلى مثل هذه الخطابات للعودة إلى الواجهة. وجلب الآخرين عن طريق التركيز على الجانب السياحي بذكر مميزات الولايات وأهم أثارها، وخاصة مدينة تبسة وتوفرها على آثار مختلفة.

لم يكتف كاتبو تلك المقالات بذكر الآثار وخصائصها بل دعّموا مقالاتهم بجُمل مضغوطة ومشحونة بكل عبارات وتراكيب الدعوة إلي زيارة ولاية تبسة، ولفت انتباه

القارئ وإيقاظ فضوله لاكتشاف تلك المدينة، التي عانت ويلات العزلة بسبب الظروف الأمنية التي مرت بها المنطقة والجزائر بأكملها. وهذا ما يدل عليه المقطع التالي: « إنّ تناوب العديد من الحضارات على ولاية تبسة جعلها تحتفظ بمعالم تاريخية تسرد بطولاتها وروائعها الحضارية، إن تواجدك في ضيافة عدّة المعالم يجعلك تسترجع ملامح وتفاصيل الحياة اليومية للشعوب التي مرّت من هنا وعبقريتهم الإبداعية التي خلفت منشآت نفيض روعة وجمالا وتذهب في سفر بين زقاق الزمن وتطرق أبواب هذه المواقع الأثرية التي تنتظرك »[21].

جمع هذا المقطع السردي العديد من أساليب الجذب والإغواء بتوظيف عبارات هذا الأسلوب [تسرد بطولاتها وروائعها الحضارية، مصطلح «ضيافة»، و منشآت تفيض روعة وجمالا، تطرق أبواب هذه المواقع الأثرية التي تنتظرك].

أمّا السياق الاجتماعي، فالمجلة رسالة إشهارية وُضعت لخدمة المجتمع التبسي الذي سيستفيد من نتائج هذه المجلة التي تُعرّف بالمدينة بالتركيز على جانبها السياحي الذي لو انتعش ستعمّ الفائدة على الجميع، وعلى كل الأصعدة الثقافية والإقتصادية و الاجتماعية.

أمّا عن السياق النفسي فالمجلة خطاب إشهاري يركز أكثر على المتلقي حيث يعمل على إغرائه وإغوائه وإقناعه بزيارة المنطقة، بحيث يهيمن على أفق انتظاره ويقوده إلى عوالم ساحرة في مدينة تبسة كمكان سحري يلُفّه الغموض ويحتاج لمن يكشف أسراره وخباياه وهي مهمة السائح الأجنبي.

4-5- وضع الخطاب .

عندما عرف بنفينست Benveniste الخطاب أقر بأنّه كل مقول يفترض متكلما ومستمعا في نية الأول التأثير في الثاني بصورة ما. إذن فالعلاقة وطيدة في الخطاب

الإشهاري بين المرسل والمرسل إليه بحيث من الضروري أن يعيش الأوضاع نفسها وهنا تتولد الوظيفة ما وراء لسانه La Fonction Métalinguistique ومن العلامات التي تجمع مرسل الخطاب ومتلقيه ما يلي:

4-6- وحـــدة اللغـــة.

فالمرسل أو الإشهاري يستثمر في خطابه العبارات المشتركة بينه و بين المرسل إليه. وتلاحظ توظيف ثلاثة علامات أو مستويات تسهل فهم الرسالة الإشهارية وهي:

- **العلامة اللسانية:** وتظهر في المجلة في ذلك الكمّ المتنوع من المقالات التي كتبت حول التاريخ والثقافة، والسياحة.

- **العلامة الأيقونية:** وهي الغالبة والمنتشرة على طول صفحات المجلة متجسدة في الصور الفوتوغرافية التي هي عبارة عن «خطاب حرفي رمزي، و إن تحديد الفوتوغرافية يتم قبل كل شيئ بالعلاقة التي تربطها بالواقع لأنها تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد»[22]. فالقراءات مرتبطة بالمعارف المستمرة في الصورة. لذلك نجد في المجلة أن كل مقال أمامه الصورة التي تناسبه.

إذن فعلى القارئ أن يكون مجهّزا بأدواته التحليلية والإجرائية التي تمكنه من اكتشاف خبايا الصورة.

-**العلامة التشكيلية:** تندرج تحت هذا النوع من العلامات الخطوط والنقوش والمنحنيات والألوان والأشكال. ونجذ هذا النوع خاصة في الجانب التاريخي من المجلة، أين تكثر صور الرسوم والنقوش الحجرية التي وجدت في تبسة فيما قبل التاريخ، إضافة إلى كثرة

الألوان التي تعكس حقيقة كل صورة، وعلبة اللونين الأصفر والرمادي العاكسين للمناخ المميز للمنطقة وهما أيضا لونا الآثار والمعالم التاريخية الموجودة فيها.

4-7- وحـــدة الثقافـــة.

إنّ المجلة بوصفها خطاب إشهاري لا تتوجه إلى السائح الجزائري أو العربي فقط بل هي موجهة أيضا إلى الآخر، فالثقافة والسياحة لغتا العالم بأسره. وما الصورة المنتشرة هنا وهناك في صفحات المجلة إلاّ دليلا على ذلك .فالصورة تمثل أبلغ حوار يجمع المجتمعات خاصة إذا وظفت الألـــوان التـــي ما هـــي إلاّ « أفكار ومشاعر تمدنا بها الطبيعة لنفسر بها أحاسيسنا، وتجسّد عقولنا أو نصورها »[23]. ومن أهم خصائص الصورة أيضا أنها عالمية المعرفة ولها قدرة على تحقيق الرابطة الإنسانية، والأكثر من ذلك سرعتها القصوى في لفت الأنظار.

4-8- قنـــاة التبليـــغ .

تتعدد وسائل التواصل في الخطاب الإشهاري، وتتنوع من وسائل سمعية شفوية إلى شمعية بصرية ومكتوبة. وهذه الأنواع هي الوسائل المستعملة في إيصال الخطاب، وبها نتحقق الوظيفة الإنتباهية La Fonction Fatique، وهي هدف المرسل الذي يعمل على تحقيق أسرع رد فعل ممكن من المرســـل إليـــه ولفت انتباهه وصلنا خطاب مجلة تبسة مونوغرافيا سياحية بواسطة:

أ- **المكتــوب.**

وهو الوسيلة التي قدمت بها كل المقالات في شتى المجالات وظفت من خلالها كل أساليب الإقناع والإغواء وجلب الإنتباه لجعل هذه المدينة قطبا سياحيا يقصده جميع الناس من كل أنحاء العالم، نظرا لتميز البنية اللسانية المكتوبة للخطاب الإشهاري (المجلة) بمجموعة من الخصائص يمكن إجمالها في :

- **بساطة الجملة و كثافة الدلالة** : مثل « يتميز الطبخ بولاية تبسة بتنوع أطباقه و لذتها الفائقة ناهيك عن قيمتها الغذائية العالية »[24].

- **براعة الانتقال من السرد إلى الوصف أو البرهان أو التفسير** "« بعدما أيقنت فرنسا عدم نجاح خط موريس أمام الإصرار القوي لجيش التحرير الوطني في طرد قوات الاستعمار لجأت إلى تدابير أشد شراسة وبذلك دعمت خط موريس بخط شال »[25].

- **هيمنة الفعل الطلبي** : « تبسة تدعو كل راغب في الراحة و الاكتشاف لزيارتها و ترحب بالاستثمار في رحابها »[26].

- **البعد الإيحائي للغة الخطاب الإشهاري** مثل « تكتسب الفروسية جذور عميقة بولاية تبسة، وما تزال إلى اليوم محافظة على هذا الفن النبيل بل أكثر من ذلك هي تعتبر جزءا لا يتجــزأ مــن العـــادات والتقاليد الأصلية للتبسيين »[27].

- **أسطورية الخطاب الإشهاري في ضوء عنايته بالدلالة الرمزية للكلمات** « إن تواجدك في ضيافة هذه المعالم يجعلك تسترجع ملامح وتفاصيل الحياة اليومية للشعوب التي مرت من هنا وعبقريتهم الإبداعية التي خلفت منشآت تفيض روعة وجمالا وتذهب في سفر بين زقاق الزمن وتطرق أبواب هذه المواقع الأثرية التي تنتظرك »[28].

ب – البصـــــري.

يدور الصراع اليوم حول الصورة وفاعلية تأثيرها وهي المعركة التي خاضتها الدول المتقدمة، وهيمنة بها على الدول الفقيرة إذن فهي « معركة السيطرة على الصورة بشتى أشكالها، ومختلف معانيها، بدأ بالصورة التلفزيونية المباشرة عن طريق الأقمار الصناعية، والصور السينمائية، وأفلام الكرتون، ووصولا إلى الصورة في مجال الإشهار »[29]. فالصورة البصرية الموجودة في المجلة تضافرت في إنتاجها جملة من العناصر كاللون والشكل والديكور، وتهدف هذه العلامات السينمائية إلى جانب البنية اللسانية إلى تكثيف فاعلية تأثير هذه المجلة في الملتقى، وخاصة إذا ما عرفنا أن الصورة روحها تتجسد في الحركة والحياة. يصبح الخطاب الإشهاري (المجلة)، مشهدا حيويـا يجلب الآخـر ويستدعيه مباشرة عند رؤية أية صورة من صور المجلة .فالقيمة الإقناعية لا يمكن أن تتحقق إلاّ بتواجد الصورة. « والبلاغة لا تقف عند حدود النص اللغوي المكتوب أو المنطوق بل إن الصورة أيضا تتضمن أحداثا بلاغية على عكس ما هو سائد من أن البلاغة حكرا على اللغة، وأنّ الصورة نسق بدائي قياسا إلى اللغة، ويرى البعض الآخر أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذي لا يمكن وصفه »[30].

ومحصول الحديث إن موضوع المتطرق له يعد من المباحث الأدبية والنقدية الجديدة، التي تلغي فكرة أن الأدب يعيش في معزل عن باقي العلوم والتخصصات والخطابات الأخرى. وقد وجّهنا أساتذتنا الكرام إلى هذا النوع من الدراسات لأهميته وخصوصيته التي تميّزه عن غيره من الخطابات.

الهـــــوامش:

(1) عبد المجيد نوسي، الخطاب الإشهاري، مكوناته وآليات استقباله، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 84-85، مركز الإنماء القومي، ص87.

(2) - Robert Leduc, la publicité, une force au service de l'entreprise paris, duranod, Edition 1973 , p04.

(3) قدور عبد الله ثاني، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 19.

(4) المرجع نفسه، ص 21.

(5) بشير إبرير، بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري، الملتقى الوطني الثاني للسيميائية والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 67.

(6) عمراني مصطفى، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، عدد 34، 2000، ص27.

(7) مجلة تبسة مونوغرافيا سياحية، إصدار مديرية السياحة لولاية تبسة 2007.

(8) بشير إبرير، بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري، ص 63.

(9) كلمة مدير السياحة لولاية تبسة، مجلة تبسة مونوغرافيا سياحية 2007، الإفتتاحية.

(10) المرجع نفسه، ص01.

(11) بشير إبرير، بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري، ص 66.

(12) مجلة تبسة مونوغرافيا سياحية، إصدار مديرية السياحة لولاية تبسة 2007 صفحة 03.

(13) المرجع نفسه، ص 04.

(14) المرجع نفسه، ص 06.

(15) المرجع نفسه، ص 06.

(16) المرجع نفسه، ص 07.

(17) قدور عبد الله ثاني، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 192.

(18) المرجع نفسه، ص 35.

(19) المرجع نفسه، ص 37.

(20) عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي،ع 92، 1998، ص 23.

(21) مجلة تبسة مونوغرافيا سياحية، إصدار مديرية السياحة لولاية تبسة 2007، ص 20.

(22) قدور عبد الله ثاني، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 29.

(23) المرجع نفسه، ص 144.

(24) مجلة تبسة مونوغرافيا سياحية، إصدار مديرية السياحة لولاية تبسة 2007 ، ص15.

(25) المرجع نفسه، ص 13.

(26) المرجع نفسه، الإفتتاحية.

(27) المرجع نفسه، ص 15.

(28) المرجع نفسه، ص 12.

(29) قدور عبد الله ثاني، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 13.

(30) محسن بوعزيزي، سيميولوجيا الأشكال الإجتماعية عند بارت، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 112، 2000، ص64.

السيميائية السردية لغريماس Sémiotique Narrative.

في سنة 1966م أصدر جيرداس جوليان غرماس كتابه الشهير الدلالة البنيوية، ويعد هذا الكتاب اللبنة الأولى التي ستقام عليها مدرسة بكاملها، أُطلق عليها فيما بعد مدرسة باريس السيميائية ورغم أنّ عنوان الكتاب يحيل على إشكالية الدلالة والسبل المؤدية إلى دراستها فإنه في واقع الأمر برنامجا نظريا لتيار سيميائي سيعرف باسم السيميائية السردية، وسيعرف هذا المنهج التحليلي الجديد مع بداية السبعينات انتشارا واسعا في فرنسا ، وفي مجموعة كبيرة من الدول ، ولم يتوقف غريماس عند هذا الكتاب فحسب، فقد أصدر في السنوات الموالية مجموعة من الكتب منها : كتاب في المعنى الثاني، وقاموسه الشهير (السيميائيات) الذي كتبه بالاشتراك مع **جوزيف كورتيس** وهو أحدى أبرز تلاميذه .

تتميز نظرية غريماس عن باقي النظرات الأخرى في المجال السردي بخاصية أساسية يمكن تحديدها في صيغة بسيطة : مشكلة المعنى . فمقاربة نص ما لا يكون لها معنى إلا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل، فالتعرف على المعنى وتحديد حجمه لا ينفصل عن الميكانزمات التي أنتجته. فغاية أي تحليل هي مطاردة المعنى وترويضه وردّه إلى العناصر التي أنتجته. كما تتميز نظرية غريماس أيضا بقدرتها نظريا وتطبيقيا على معانقة خطابات أخرى غير الخطاب السردي، فهي صالحة للاقتراب من ظواهر نصية بالغة التنوع: كالنصوص القانونية، الإشهار، الخطابات السياسية.

1- أصولـــــــها.

1-1- الإرث الشكلاني: مشروع فلاديمير بروب: التحليل الوظائفي.

يمكن القول إجمالا أنّ قراءة غريماس للمشروع البروبي كانت محاولة لاستيعاب هذا النموذج التحليلي ضمن تصور نظري جديد للحكاية. ولهذا السبب لا يمكن فهم الانتقادات التي وجهها غريماس لتحليلات بروب، إلا ضمن المشروع الذي كان يحاول بناء عناصره.

يمكن تحدد الصياغة الجديدة لغريماس لمشروع بروب في المحاور التالية :

أ –تعريــف الوظيفـــة.

يلاحظ غريماس أنّ هناك خللا في تعريف الوظيفة عند بروب، فالتعريف الذي يعطيه للوظيفة قائم على وجود فعل ما تتحدد من خلاله شخصية ما ، هذه الشخصية تتحدد من خلال انتمائها إلى إحدى دوائر الفعل التي تشتمل عليها الحكاية، واستعاض غريماس هذا التعريف بالمفهوم الأتي عوض الحديث عن الوظيفة، وعن شكل وجودها يجب الحديث عن الملفوظ السردي وحينها ستأخذ الوظيفة الصيغة التالية:

م س = و (ع1، ع2، ع3...)

م س = الملفوظ السردي ، **و** = وظيفة ، **ع** = عامل .

ب– **تنظيــم السرديـــــــة .**

تتبع نظرية غريماس في إنتاج المعنى تتبع المراحل التالية:

– **المستوى السطحي(البنية السطحية) :** ويتشعب بدوره إلى مكونين:

- **المكون السردي:** ويقوم أساسا على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل ويحدد في هذا المستوى الثابت والمتحول، الثابت هي (الأوصاف) والمتحول هي (الوظائف).

وقد انتقد غريماس بروب لتلخيصه الحكايات الخرافية في 31 وظيفة ، ولم يلحظ أن هناك وظائف تتابع دون أن تحد تحولا ووظائف في تتابعهـــا تحدث تحولا، وهي الوظائف التي تشكّل حقيقة سردا. فالسرد يكون عادة حينما يتم الانتقال من حالة إلى أخرى معاكسة من حالة افتقاد لغرض يحس به البطل إلى إنهاء حالة الافتقاد، فمثلا هناك فاعل في البداية هو حالة انفصال Disjonction عن الغرض الذي يبحث عنه يصبح في الأخير متصلا بهذا الغرض Conjonction الاتصال، وهذا بعد فعل محول والعكس صحيح.

(ف V غ) ⟵ (ف ∧ غ)

ف = الفاعل

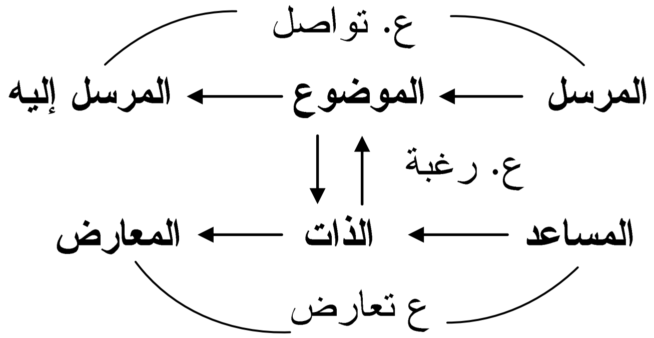
V = انفصال

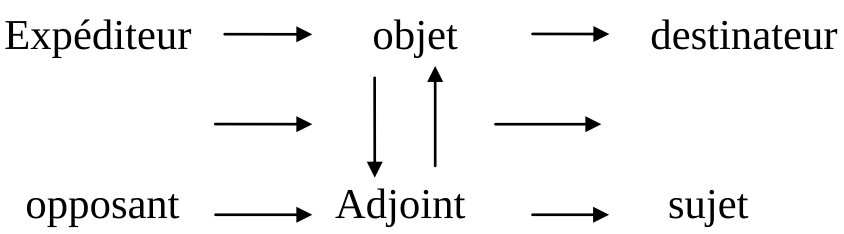
∧ = اتصال

غ = الغرض

⟵ = التحول

ضمن هذه التحولات يبرز النموذج العاملي modèle actanciel وهو نظام خاضع لعلاقات قارة بين العوامل، ومن حيث هو سيّرورة قائمة على تحّولات متتالية، ذلك أنّ السرد نبني على التراوح بين الاستقرار والحركة.





إنّ كّل زوج من هذه السواند مرتبط فيما بينها بعلاقات هي :

- **علاقة رغبة:** إنّ العلاقة التي تربط الفاعل(الذات) بالغرض (الموضوع) هي الرغبة، فالفاعل دوما يرغب في غرض ما ويسعى للحصول عليه. فهذه العلاقة هـــي التـــي تحفّـــز الفعـــل الســـردي، لا يفتـــرض أن يكـــون الموضـــوع (الغرض) كائنا بشريا أو حيوانا بل قد يكون شيئا أو قيمة.

- **علاقة تواصل:** تربط هذه العلاقة المرسل بالمرسل إليه ؛ حيث يعطي المرسل الحافر للفاعل للحصول على موضوع القيمة (الغرض)الموّجه إلى المرسل إليـــه ، الذي يعّد المستفيد من هذه العلاقة.

- **علاقة صراع** : إنّ الفاعل (الذات) يقوم بالفعل السردي من أجل الحصول على الموضوع ، يقف المساعد الذي هو بمثابة القدرة والممثل الذي قدّم المساعدة إلى الذات الفاعلة رغبة منه في تحقيق برنامجه السردي.

البرنامج السردي programme narratif وهو تتابع الحالات والتحّولات المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل / الذات والموضوع.

وقد يسعى ساند آخر للحيلولة دون الحصول على الغرض ، هذا الساند يسمى المعارض.

إنّ النموذج العاملي يكون له مسار سردي pacours narratif وهو مكّون من مجموعة من البرامج السردية البسيطة والمعقدة. وضمن المسار السردي يمّر البطل/الذات/الفاعل بثلاث اختبارات أساسية، ويفهم من الاختبار epreuve التحوّل بالاتصال والانفصال على مواضيع القيمة.

- **الاختبار الترشيحي** : ويناسب الامتلاك الضروري للكفاءة التي يفتقر إليها البطل ويّرد في شكلين:

-المعرفة الفعلية التي تساعده.

-القدرة المادية على الآراء.

- **الاختبار الحاسم :** يحقق البطل مشروعه ، ويعوّض الافتقار أو النقص في هذه المرحلة بالاتصال بموضوع القيمة.

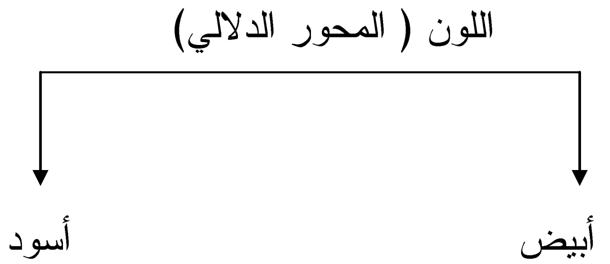
-**الاختبار التمجيدي :** تمثل قيمة هذا الاختبار في إبراز طاقة البطل أمام الجميع الذي يمجدونه ويعترفون ببطولته.

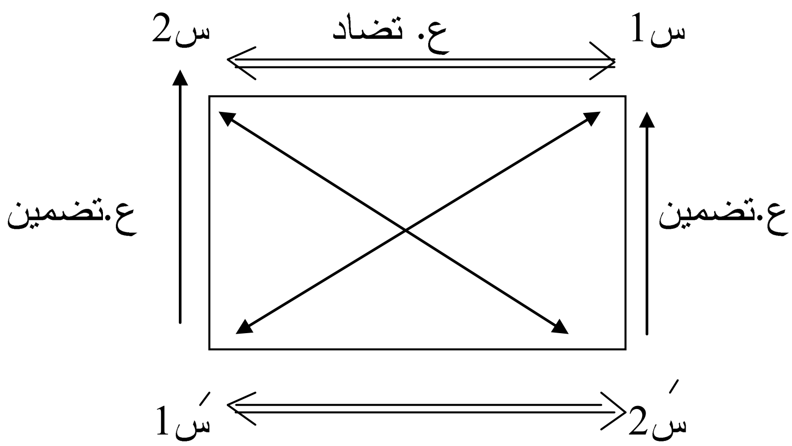
2-المكــوّن الخطابـــي.

وندرس من خلاله المسارات التي يشكلها النص ، المعجم، القائمون بالفعل..

2-1- المستوى العميق (البنية العميقة) .

ويدرس فيها نظام العلاقات وشبكة العمليات ويمثلها المربع السيميائي التمثيل المرئي لتمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية يمكن أن يوضح ويمثل نظام العلاقات بواسطة نموذج منطقي يبرز شبكة العلاقات، ويمثل المربع السيميائي carré sémiotique العلاقات الأساسية التي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي قائم على الاختلاف والتقابل الحياة/الموت ، رجل / امرأة . وتعد هذه البنية الأساسية للدلالة ، غير أن الاختلاف لايتم إلاّ بوجود المحور الدلالي الجامع للثنائية (الحياة/الموت =محور الوجود) ، (الجهل/العلم = المعرفة)، (اسود / ابيض= محور اللون).





↔ : علاقة تناقض.

⇔ : تضاد .

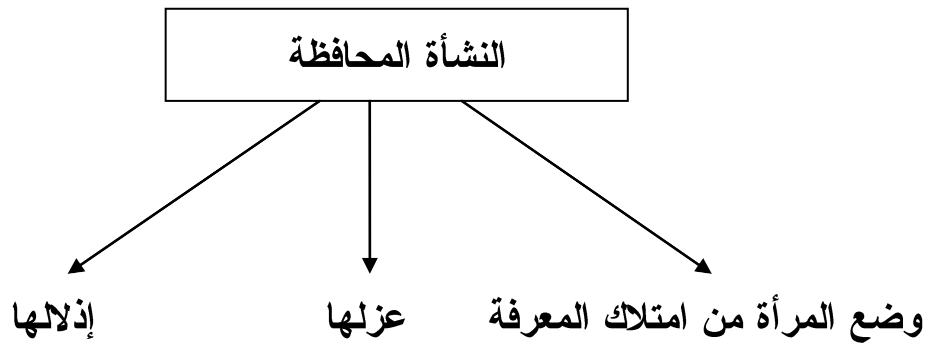
← : تضمين .

تحليل قصة عائشة لأحمد رضا حوحو.

لتسهيل عملية الدراسة والتحليل السيميائي لهذه القصة سنقوم بتقسيم القصة لمقطعيين سرديين، والمقطوعة السردية وحدة خطابية تجرى مجرى القصة القصيرة.

1- المقطع السردي الأول (عائشة امرأة ككل النساء الجزائريات .. يعرفن حياة يومية متشابهة لا يختلف فيها يوم عن يوم).

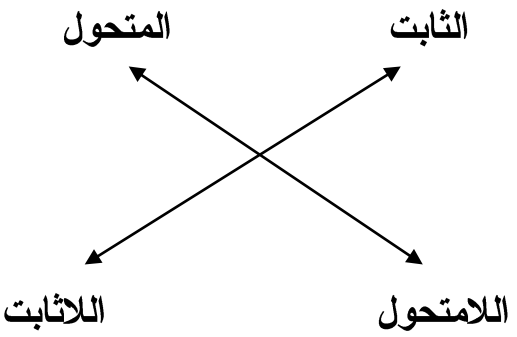
يصف الراوي في بداية هذه القصة وضع المرأة في المجتمع الجزائري الذي يقدمه على انه مظلم يمكن تحديد الفاعل الجماعي في لقطة المجتمع . ويمثل في جميع الحالات فئة الرجال التي تتأسس كفاعل نجح في تحقيق مجموعة من القيم تنصهر في إقصاء المرأة وإذلالها وتهميشها ويؤكد الراوي أن هذه المكانة: ورثتها والدتها عن السابقات من النساء منذ عهد قديم وهي مكانة مؤطرة زمنيا بـــ الماضي والحاضر والمستقبل في سباق محكوم بحتمية تاريخية . وستبقى ثابتة لا تتغير.. سبب هذه الوضعية معاناة كبيرة للمرأة الجزائرية الريفية منبعها الأصلي النشأة المحافظة.



هكذا نلاحظ أن المرأة تحتل مكانة قارة. إنّ الثابت من القوة ما يجعلها تألف هذه الوضعية : " والفت هذه المكانة الخاصة في المجتمع" . لقد أدرك الراوي خطورة الوضع وما تعانيه المرأة من ظلم ومأساة حقيقية وصلت إلى درجة بشكل فيها ذكر اسم المرأة قذارة، وكثيرا ما سمعت والدها يتحدث مع جاره فيقول :" عبادي حشاك" . يتقدم الراوي

باعتباره شاهدا على ممارسته احتقارية تندرج ضمن برنامج سردي يهدف فيه الفاعل المنفذ (والدها) وبواسطة ضمير الغائب "هم" المشحون بقيمة الازدراء إلى إذلال المرأة وإقصائها من كل مقامات.

بناء على هذه المعطيات، وانطلاقا من ... الأساسية : الثابت / المتحول التي سخرها الراوي لتحديده مكانة المرأة في المجتمع، ويمكن أن نمثل مختلف القيم الدلالية المقيدة أثناء التحليل في المربع السيميائي:



إنّ المجتمع بوصفه فعلا جماعيا يتبنى برنامجا يبقى من خلال المتحول بإقصاء نشاط المرأة . وبالتالي فالمجتمع عبر الثوابت المتجدرة في نظام القيم الموروثة لا يعرف التغيير الذي يحمل التحديد . وبالتالي فالثابت يولد مجموعة من الممنوعات وإذا كان الراوي مقتنعا بأنّ البنية الجزائرية " لا تعرف التطور ولا التغير ، فإنه في اعترافه بوجود الظلم يطمح إلى ترقية المرأة وتحريرها والاعتراف بإنسانيتها وحقها في التفكير والقول وإرساء قواعده معرفة متحولة.

2- المقطع الســردي الثانــي.

تبدأ وهكذا تتتابع أيام عائشة في قريتها... ولم يبق من تلك إلا من والمحن إلا بصيص ضئيل من الذكريات المريرة .

كانت عائشة في بداية هذا المقطع تعيش وضعا هادئا في القرية، راضية بالقيود الممارسة عليها. تأتي قوة معاكسة (الشباب العائد من أوروبا) فتحدث اضطرابا في الوضع يؤدي إلى هروب الشباب وعائشة من القرية. ثم لا يلب ثان يحتل التوازن من جديد باغتصابها وفرار الشباب إلى أوربا. تضيع ويزداد الوضع حدة بعد نمو قوى أخرى (الذئاب) في إطار المدينة إلى أن يعاد التوازن من جديد . فتتحرر عائشة من القيود .
تبدأ القصة بوصف الوضع المتردي الذي آلت إليه عائشة ، فهي محكومة بمجموعة من القيود أدركت خطورتها إدراكا جعلها تخرج من المألوف وتسعى إلى تعويض افتقارها برغبتها في الدخول في اتصال بقيم العالم الآخر المتنافرة مع القيم التي يحملها النظام التقليدي المتجذّر في القرية. من هنا جاء إعجابها بالشباب القادم من أوروبا الذي مارس عليها كل أنواع الإقناع بمظاهر داخلية وأخرى خارجية.

الفعل الإغوائي يظهر في

الصعيد الداخلي اللساني

1 غرائب الأحاديث
2 الحديث العـذب
3 حادثـة غريبـة

الصعيد الظاهري

1- حلة إفرنجية أنيقـة
2- شعر مصفف براق
3- حذاء اسود لامـع

إنّ لقاء الفتاة بالشباب في فضاء أجنبي يعد خرقا لثابت حامل لقيمة المنع وبالتالي يندرج فعلها ضمن برنامج تهدف من خلاله إلى التحرر من القيود التي فرضها عليها المجتمع . يقف وراء هذا الفعل التحويلي الأساسي فعل الشباب المتموضع في فعل إقناعي يسخر مجموعة من القيم الايجابية المفقودة في المجتمع ليقدمها كبديل لمعاناتها في القرية " فحدثها عن بنات أوروبا وحديثهن . كما وضح لها حقوقها في الحياة ولم ينس ذكر ما أدخره لها القانون من الحقوق والمحافظة على رغباتها " نلاحظ أن الشاب في احتلاله

لموقع الحافز الذي يحرك عائشة ويؤسسها فاعلا منفذا لمشروع الفرار، وهو برنامج تكون الغاية منه تنفيذ البرنامج الأساسي (التحرر) المعوض لما تفتقده في فضاء القرية من حقوق شرعية وحرية وحب وسعادة . غير أن هذا الانشراح سرعان ما يتحول إلى انقباض. (اتخاذها الدعارة، وتعاطي المخدرات). إن فرار الشباب إلى أوروبا جعلها تدرك أنّ كينونته لا تطابق ظاهرا سخره لاغتصاب أنوثتها . فتتبع إقناعا كليا بأنه في وضعية كاذبة. آلت من خلالها عائشة إلى وضع متأزم فهي لا تستطيع أن تعود إلى فضائها العائلي لأنها خرقت ممنوعا (الشرف) يمثل قيمة أساسية في المجتمع الجزائري. " هامت الفتاة على وجهها في المدينة المترامية الأطراف ، إلا أن الفتاة تريد تجاوز العراقيل فتنتج في ذلك وتسعى إلى فرض تمايزها على الأخريات. إن مبعث الرغبة في التفوق والتمايز هو الشعور بضرورة إثبات وجودها.

- " فأخذت ترى نفسها أسمى مقاما من زميلاتها
- ولهذا يجب أن تسمو بأفكارها عنهن

إنّ عزمها الحاد على الانتقال من فضاء ضيق متعفن إلى فضاء واسع، ورحب يجسد اشمئزازها من عالم أضحت لا تعرف نفسها فيه، وإصرارها على التماس موضوع القيمة الذي يتمثل في إيجاد مكانة لائقة في المجتمع.

سعت عائشة إلى الخروج من منطق الثابت والدخول في منطق المتحول الحامل لقيم تعمل على ترقيتها وتضمن لها حقوقها. إن الدخول في هذا المنطق مرهون سلفا بالانتقال من الفضاء العائلي إلى الفضاء الأجنبي .إنّ تحقيق هذه النقلة يجري في الاتجاه المعاكس للفاعل الجماعي (المجتمع) الساعي الى فرض نظام الثابت في سبيل تكريس الاستغلال وضرب كل ما له علاقة بالمتحول.

بنية الخطاب في رواية كرّاف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح (*)

تهتم السرديات Narratalogie في ابرز مجالاتها بدراسة خصوصيات الأعمال الأدبية، ورصد الإنزياح في العمل السردي الأدبي ، وهذا الاهتمام لوحده اظهر ما يسمى بالشعرية النبوية poétique structurale مع تودوروف T.Todorov التي كانت مرة التزاوج الحامل بين البنيوية واللسانيات " إنّ موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي، ما لذي يجعل رسالة لفظية أثرا فينا"(1) وهذا تماشيا مع معالم الجمالية والفنية للرواية- التي لم تعد كما كانت من بل- والتا تمتاز بأنها صعبة الاستيعاب، وصار السرد الروائي نوعا من التجريب، وذلك ببحثه عن شكل جديد يتماشى مع التصورات الجديدة ، ويخضع لتقنيات جديدة تستعصي على القبض، وتمتاز بتعقيد.

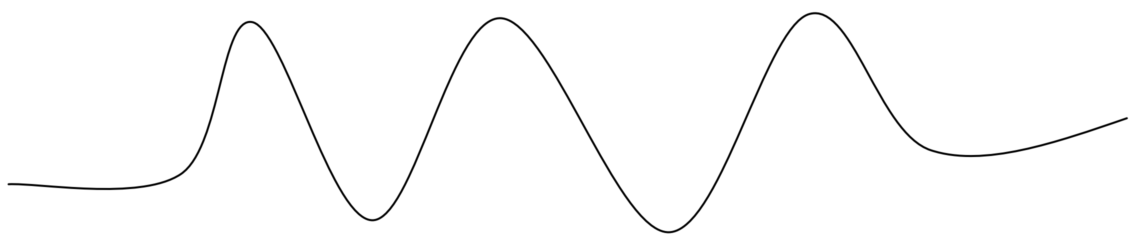
وهذه هي ميزات الرواة الجديدة التي تحاول مواكبة التغيرات والتطورات المتسارعة، ورواية عراف الخطايا لكاتبها غير العادي عبد الله عيسى لحيلح تحاول عكس تصورات كاتبها، ورؤيته للواقع الجزائري، وهي تجربة روائية تحمل بنية خاصة لكون كاتبها مر بظروف خاصة أثناء كتابتها وستنطلق في دراستها للرواية من مقولة تودوروف وهي ضرورة " النظر إلى العمل الأدبي في مستواه الأعم كقصة وخطاب في الوقت نفسه"(2) فعلى مستوى الخطاب تتم دراسة الأزمنة ، ومظاهر السرد والصيغة.

(*) – نوال بومعزة، بنية الخطاب في رواية كرّاف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح ، يوم دراسي حول السرديات وتحليل الخطاب 15 ماي 2006، مخبر الأدب العام المقارن ، عنابة.

2 – المقاطع السردية المكونة للرواية.

تقع رواية كرّاف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح في مائتي وستة وثمانين صفحة ، وردت في شكل يوميات شاب جزائري يعيش عالما خاصا به يختلف عن من يحيطون به، له طريقة خاصة في التفكير تمتاز بالصراحة والمباشرة ، وسيلة لكشف الناس ونواياهم هي التظاهر بالجنون.

وهذه اليوميات جزاها الكاتب إلى سبع عشرة جزء، تتراوح بين الطول والقصر أحيانا. إلا أنّ هذه التجزئة على المستوى الظاهري فقط (مستوى الكتابة)، لأنّ القارئ المتمتع لهذه الرواية يلحظ تسلسلها باعتبار أنّ الأحداث تصدر من ذات بطلة واحدة تصف وتنقد كل ما يحيط بها، حيث تنفتح الرواية على الصوت السارد، وهو حدد بدقة شخصية البطل " منصور" ومكان تحركه " رغم أنه بإمكانه أن يعيش في المدينة كأحسن ما يعيش الميسورون، إذ أنّ له أما كريمة تنفق عله بغر حساب، مدفوعة بعاطفة الأمومة والتعويض إلا أنه أثر أن يعيش في هذه القرية، في دار امة القديمة.."(3) كما حدد السارد وضعيته النسبية بكل دقة، هذه الوضعية التي اتسمت دائما بالتذبذب والاضطراب.



اضطراب مستمر

ويمكن ملاحظة تدخلات السارد في تحليل نفسية البطل في كل المقاطع السردية المكنة للرواية " طافت بشفتيه ظلال ابتسامة شفافة فامتدت يده إلى زجاجة الخمر المر ...بانعكاس الضوء عليها، ورفعها ووضعها على يمينه على سرير، ونظر إليها نظرة فيها رقة وحنان" (4)

تخضع الرواية في شكلها العام إلى بنية داخلية تقوم من البداية إلى النهاية على تحولات البطل م ن وضعية إلى أخرى، وهذه التحولات تسببها:

أ– احتكاكه في كل مرة بشخصية جديدة.

ب– ظهوره في أماكن جديدة.

ج– حالته في أزمنة معينة.

إنّ ما يهمّنا في هذه الدراسة هو الخطاب ، أو ما سمّاه الروس المبنى الحكائي Sujet مقابل المتن الحكائي Fable ، لذلك سنعالج هذه الرواية انطلاقا من بنيتها السردية التي تكشف طبيعة النص وملامسته بعض الجوانب الجمالة فيه، مما قد يتح لنا الاقتراب من ما تقدمه الرواية حول الواقع المعيش، وهو ما أمر لا تخلو من أية رواية وسنبدأ بـــ:

أ– الشخصيـــــــــة.

إنّ الرواية في أسمى تعاريفها " عملية خلق فنّي، خلق شخصيات أو كائنات ورقية لها ما يشبهها في الواقع، ولكنها ليست هي، يحملها الكاتب أفكار ورؤى، وتركها تتحاور وتتصارع ضمن كينونة فنّية ، وبقى الكاتب الحقيق بعيدا عن هذا العالم" (5) . إنّ انطلاقنا من المبنى الحكائي يعني تحول الواقعي إلى الخالي، ويظهر ذلك على مستوى شخصية البطل، فهو إنسان غير عادي ينتمي إلى عالم خاص له بنية وأفكار لا قاسمها مع أحد سوى نفسه أو مع صورة أبيه" هذا أنّ عار كالحقيقة، لا مجد لي غير ذنوب وأخطاء لم أكن أملك الشجاعة الكافية لارتكابها في حق الناس، فارتكابها في حق الله لا مجد لي غير أحلام وردية سرابية، انشقت قدماي وراءها كل أشوال الدروب، وتفتت إثرها كل أظافر البنان.." (6)

إنّ البطل الذي جسد مساره السردي من البداية إلى النهاية بطل نتمي إلى شخصية نامية يحاول من خلالها الكاتب جعل القارئ ينقاد خلف لعبة الكتابة بلا قدرة على حوارها، و " تتحول متعته إلى نوع من الأسى اللذيذ، أو الحزن السطحي، يؤازر به البطل.."(7) . والملفت للانتباه في رواية كرّاف الخطايا أنّ شخصية بطلها منصور الذي

يرغب من خلال دلالة اسمه في تحق الانتصار على كل المظاهر السلبية المحيطة به خاصة محاولة تغيير أفكار سكان القرية فشخصية منصور في الرواية تذكرنا بشخصية الزين في رواة عرس الزين للطيب صالح، فالبرغم من أنه كان يفضح الناس ويكشفهم إلا أنه كان محط إعجاب الجميع ، وخاصة المقربين منه كالأم التي " ويا طالما نصحته وأشفقت عليه.. وأسرت له وأعلنت.. ويشهد الله أنها لا تنساه بالدعاء في كل صلاتها، ويشهد الله كذلك أنه الوحيد من بين أبنائها الذي تخصه بالدعاء، لكنه لم ينتفع بنصيحة أو إشفاق.." (8)

- علاقة البطل بشخصيات الرواية .

يمكـــن تقسيمهـــا إلـــى:

أ- شخصيات تبادله الحب والشفقة: كالأم، الأخت، صاحب المقهى عمي صالح...

ب- شخصيات تشمئز عند رؤيته وتكرهه لأنه يكشفها مباشرة ، وأمام الناس كإمام مسجد.

وفي سبيل تحقيق مشروعه السردي الذي يتمثل في الوصول على الحقيقة، يتّخذ بطل الرواية مسارا سرديا يتمثل في " التظاهر بالجنون" وتبرز في الرواية جملة من الحيل التي قام بها في محاولته لكشف كبار القرية ، ونواياهم السيئة عندما ظنّوا أنّ أخته التي أتت لزيارته إحدى النساء الساقطات يحتفظ بها في منزله، خرجوا يصادقونه، ويلبون له كل ما يطلب، وعقد لهم موعدا واحدا في منزله دون أن يعلم أي منهم ، فالتقى أعيان القرية في الحديقة وقد كشف أمرهم أمام بعضهم البعض، ذهبوا وفي أعماق كل واحد منهم إحساس كبير بالخزي والفضيحة ، وكل واحد منهم يشكّ أنّ الآخرين جاؤوا للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، بل أنه ليقسم بالإيمان المغلظة أنهم جاؤوا لما جاء له من طلب الشهوة ، وابتغاء المتعة الحرام" (9)

- **الحيلة الثانيـــــــة (التسجيل الموسيقي للحيوانات) .**

حيث قام بتسجيل شريط موسيقي لمجموعة من الحيوانات كالكـــــــلاب والضفادع والحمير والدجاج " ولمّا دخلت الدجاجة أشار إلى الجدّة نعناعة بأنّ وضع سبابته معترضة مع شفتيه بمعنى أسكتي، ولا تأتي بأدنى حركة، وفي الوقت الذي بدأت فيه الدجاجة ترقرق أدخل الواصل الكهربائي في مأخذ التيار ليبدأ الشريط يدور، والدجاجة تصوت في شيء من الإلحاح وهو في قمة الابتهاج، لأنّ الله سبحانه وتعالى دائما ييسّر له أموره بطريقة لطيفة " (10)

- **الحيلـــــــة الثالثــــــــة.**

قيام شخصية البطل منصور على مجموعة من التناقضات فهو من جهة رد إصلاح سكان القرية، ومن جهة أخرى يفسد حياته وذلك بالاتكال على الغير .

العمـــل ≠	**البطالـــة**
التوكـــل ≠	**التواكـــــل**
الصـــلاة ≠	**شرب الخمــر**

إذن، ومن خلال مسار تحرك البطل يظهر لنا كمور فيم ملأه الكاتب بالتناقضات من خلال استمراره للتحليل النفسي، والدليل على ذلك كثرة هواجس البطل وتحركه في عالم هيولي بعيد عن العالم الواقعي المعيش" عالمكم يا أبي بلا ملامح، بلا زمن، بلا رغبة جامحة، أو رهبة كابحة.. عالم رتيب..رتيب..رتيب..عالم بلا إنسان "**(11)**. إلا أنّ السارد يكسر كابحة..البصل، ويضع نهاية لكل حلة وتناقضاته: وتكشف الحقيقة أمام البطل عندما يواجه نفسه" أتظن أنك بهذا الهذيان والفوضى تجعلني أصد انك مجنون؟..دع عنك هذه اللعبة الخطيرة، إني أخاف عليك أن تحاول يوما تحاول يوما العودة إلى رشدك

وعلك فلا تستطيع، وإن استطعت فلن يصدّقك الناس..وما جدوى العبقرية إذا اجمع الناس على انها ضرب الجنون""[12]. فمما لا ريب فيه أن لنفسية الكاتب علاقة في تكوين شخصيات الرواية والخاصة بالبطل، فهو يعكس رؤية الكاتب للعالم، وخاصة المجتمع الجزائري الريفي.

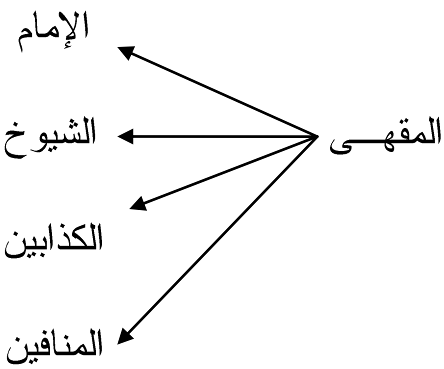
ب- المكـــــــان.

إنّ العلاقة الشخصية الروائية عموما بالمكان علاقة جدّ وطيدة إلى حد الالتحام، وهذا ما يظهر في رواية كراف الخطايا، وبما أن البطل منصور في الرواية احتك بأمكنة محددة، فهذا سيساعد القارئ في كشف العديد من جوانب شخصية غامضة والمثير للتأمل والوقوف، ومكن أن نشير إلى ذلك من خلال النقـــــــاط التاليـــــــة:

- البطــل والمقهـــى.
- البطــل والمقبــــرة .
- البطــل والقريـــة.

أولا: البطــــل والمقهــــى.

تكشف المقهى كبنية مكانية احتكاك البطل منصور بسكان القرة ، أين يتكلّف البطل على اللسان السارد بنقل ذلك الحيز المغلق/المفتوح ، مغلق كونه يمثل غرفة ضيقة تضم أناس مختلفين من حيث الطبع والمهن، ومفتوح لأنه يضمّ أفكارا متعددة تحملها شرائح مختلفة من المجتمع الجزائري



ب- المقبـــــــرة.

تكرّر ذكر المقبرة في رواية كرّاف الخطايا عدّة مرّات وهي حيز مكاني يشعر البطل منصور بالوحشة والخوف " اليوم يتملكه شعور من يدخل دير راهب عميق الصمت، بعيد النظرات..ترفرف في سمائه صلوات وأذكار راهبة راغبة.."(13). لقد ميّزت المقبرة مشاعر الخوف والرعب كمكان يذكر البطل منصور بالموت" يشهد الله انه لم يستطع قراءة اسم أبيه وتاريخ ازدياده ووفاته على الشاهدة الرخامية"(14).

إنّ الخوف من المقبرة يعني الخوف من الموت ، وهذا يتناقض مع مصف السارد للبطل بأنه دائم الصلاة والعبادة، ومن يصلي، ويؤمن بالله لا يخاف الموت والأموات.

ج- القريــــــــة.

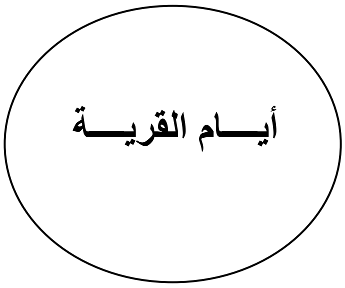
أعلن السارد اختيار القرية كمكان تدور فيه أحداث الرواية منذ بداية السرد" رغم أنّه كان في إمكانه أن يعيش في المدينة كأحسن ما يعيش الميسورون، إذ أنّ له أمّا كريمة تنفق عليه بغير حساب" (15).

لقد ضمت الرواية مجموعة من الأحداث تعكس ما يحدث في المجتمع الجزائري خاصة في الفترة العيبة ولعل البت أو غرفة البطل تكشف لنا كل ما يتعرض له من أحداث أثناء تجواله في شوارع القرية.

3- الزمـــــــن.

احتلت مقولة الزمن حيزا لا بأس به في حقل الدراسات الأدبية والفكرية والعلمية، وقد تأثرت الرواية العربة المعاصرة والرواية الجزائرية بوجه الخصوص في تعاملها مع الزمن الروائي بالتطور الذي أحرزته الرواية الغربية، فهمّشت بذلك طريقة السرد ، واعتمدت تقنية المقاطع المتداخلة، وتجاوز نمط السرد الخطي، وتعيد ترتب المقاطع السردية.

وقد سارت رواية كرّاف الخطايا وفق تسلسل يأخذ شكلا دائريا.



فأيام بطل الرواية متشابهة " مثل باقي أيامه الماضيات، هاهو جالس إلى طاولته، وأمامه أكداس من الأوراق المستنسخة، وأخرى في شكل كراريس صغيرة لم تكبس بعد"[(16)] كما وظف الكاتب العديد من تقنيات تكسير الزمن كالإستباقات التي تحصر في كثير من المرات ، وهي حالات تحدثها المقاطع السردية التي تمثلها الأحلام والتخيلات وأحلام اليقظة.

4- الصيغة السرديـــة (Mode) .

نالت مقولة الصيغة السردية حزا كبرا من اهتمام النقاد، وكـــان غريمـــاس A.J.Greimas أول من تطرق إليها في كتابه حول المعنى عام 1982م ، وعرّفها تودوروف T.Todorov بأنها:" الطريقة التي بواسطتها يدم لنا الراوي القصة" [(17)]. ومن خلال رواية كرّاف الخطايا تحصر العديد من الصيغ السردية منها :

4-1- صيغة الخطاب المسرود (Discours Narrativisité).

تظهر هذه الصيغة بشكل قوي وطاغي على جميع الصيغ الأخرى، وهو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله " أراد أن يصمت، وألاّ يتنفس حتى ظن الطارق أنه غير موجود، لكن المذياع كان يذيع أغاني بلغة لا يفهمهما، وكانت الغرفة كذلك مضاءة.." [18].

4-2- صيغة الخطاب المسرود الذاتي.

وهو " الذي ظهر فيه الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم عن ذاته وعن أشياء تمت في الماضي، أي هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه..ويمكن أن تدخل فيها التذكر وما تصل بالاسترجاعات الماضية " [19]. وتظهر هذه الصيغة في " أنت وجدتهم يتحدثون عن زوجتك ف تلك الطاولة، ,أنت سمعتهم يتحدثون عن ابنتك الطالبة الجامعية هناك في ركن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه..ويمكن أن تدخل فيها التذكر وما يتصل بالاسترجاعات الماضية" [20].

4-3- صيغة الخطاب المنقول D.Rapporté.

وهو " الخطاب إلي يوم فيه الراوي بسرد أقوال غيره من الشخصيات بطريقته الخاصة هناك مسافة بينه وبين ما تحدث عنه.. ويمكن أن تدخل فيها التذكر وما يتّصل بالاسترجاعات الماضية "[21]. وهذه الصيغة وردت بكثـــرة على طـــول صفحـــات الرواية " أبناء الكلاب الجيف القذرة.. كان أمهاتهم هن اللواتي يكنسن وينظفن "[22].

4- **صيغة الخطاب الشعري:** وجدت هذه الصيغة هنا وهناك على طول صفحات الرواية ، منها ما ورد :

ربـــــــات ربـــــــة بيت   تصب الخل في الزيت [22]

لهـــــا تســـع دجاجـــات   وديـــك حســـــن الصـــوت

أمّا جانب التبئير فحصرت بقوة صيغة السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية

الراوي > الشخصية

فالسارد أخبر بكل صغيرة و كبيرة حول البطل منصور، بحيث يكشف عن صفاته النفسية والفيزيولوجية .

الخلاصـــــــــــة.

إنّ رواية كرّاف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح محاولة روائية جزائرية رائدة تعتمد بالدرجة الأولى تقنية توظيف التحليل النفسي ، هذه التقنية التي كان لها أثر واضح في بناء خطابها الروائي، فكانت للسارد وظيفة الإرادة وتسيير عناصر السرد، مما جعل الزمن يسيطر عليه الجانب النفسي، فتميز بالانغلاق والدائرية، لكنه يعكس نفسية البطل الذي هاهو إلا صورة ثانية للكاتب الواقعي الذي يعيش حالات نفسية يسودها الاضطراب والقلق.

الهوامـــــــــش.

1 -رومان جاكبسون، قضايا الشعرة، محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبال للنشر ، ط 1988 ، ص 24.

2- T.Todorov, les catégories du récit litteraie,mi communications n°8. 1966, p125.

3 -عبد الله عيسى لحيلح ، كرّاف الخطايا، مطبعة المعارف، ط1، 2002، ص01.

4 -الرواية، ص 90.

5 -صالح مفقودة، بنية الخطاب الروائي ف الرواية " زمان الوصل " مجلة العلوم الإنسانية، ع8، 2005، ص 199.

6 -الرواية ، ص 99.

7 -منى العد ، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفرابي، بيروت، 4 ، 1990 ، ص 53.

8 -الرواية ، ص 199.

9 -الرواية ، ص 70.

10 - الرواية ، ص 125.

11 - الرواية ، ص 35.

12 - الرواية ، ص 86.

13 - الرواية ، ص 28.

14 - الرواية ، ص 29.

15 - الرواية ، ص 01.

16 - الرواية ، ص 270.

17 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العري ، ط1، 1989، ص 194.

18 - الرواية ، ص 182.

19 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

20 - الرواية ، ص 78.

21 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 183.

22 - الرواية ، ص 126.

جمالية الخطاب الشعري في رواية المخطوطة الشرقية [1].
-دراسة تحليلية سيميائية-

تتلوّن رواية المخطوطة الشرقية بألوان التفاعلات النصية المختلفة فمن فضاءات ألف ليلة وليلة، ومناخات المنجز السردي التراثي والتاريخي والديني تسترسل الرحلة القرائية تدريجيا إلى الخطاب الشعري، الذي يميل إلى توظيف ثقافة التجريب الروائي الجديد التي "تتوسّل بشعريات الزمان والمكان واللغة والسرد والتخّيل من أجل إضفاء الطابع السحري الذي يستقطب القارئ ويدعوه إلى الغوص في أعماق النفس البشرية وفي أعماق الوجود بما كان ويكون."[2] فالمخطوطة الشرقية مشروع يخطط لمستقبل كتابة جديدة متحرّرة من شتى الأنماط السردية والثوابت الأسلوبية، فهي تبشير في نهج الرواية التجريبية الجزائرية بكتابة روائية ممكنة لا تخذل قارئها من أول حرف إلى آخر كلمة. وتجبره على التورّط في مغامرة قراءتها، فالكتابة الواسينية تقرّ" أنّ قوة الرواية في أنها نص النصوص لا نص اللصوص، وإن كان بها شيء من اللصوصية، النص حرّ ولم يكن يوما مغلقا، الرواية تستحوذ على اللغة الشعرية لكنّها تنزع عنها شعريتها الزائدة فتحوّلها إلى شعرية سردية، وتبقي مع ذلك محافظة على قّوتها الرمزية والإيحائية. وهذا مفهوم الرواية وقوة الكاتب. فالروائي الجيّد هو الذي تشعر وأنت تقرأ نصّه بأنك في عالم شعري لكن ضمن نسق سردي،"[3] فاللحن الأساسي الذي عزفه الأعرج في المخطوطة الشرقية يرتكز على الخطاب الشعري، وخصائص تميزه في الروايـــة، ذلك أن ســـياق روايـــة

1 – نوال بومعزة، التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، رسالة دكتوراه (تخصص سرديات) ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2012، ص147 وما بعدها.

2 – محمد خرماش، ثقافة التجريب في الرواية الجديدة نماذج مغربية، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع. 140، ديسمبر2002، ص 45.

3 – كمال الريحاني، هكذا تحدث واسيني الأعرج، دار حكاية، الهديل، تونس، مجموعة حوارات مع الكاتب، ص 67.

المخطوطة الشرقية يقوم على الشعري في امتزاجه بالسّردي، في مغامرة روائية خلاّقة، وسنعتمد في تحليلنا لهذا المحور على:

أوّلا: البناء اللغوي في رواية المخطوطة الشرقية.

تلعب اللغة في كتابات الأعرج دورا تشكيليا، واستعاريا بالغ الأهمية، فالاشتغال باللغة ومستويات التعبير يحضر بقوة في الكتابة الواسينية، وقوام هذا الحضور يتلخص في التكثيف والترميز والتجريد، ممّا يقرب اللغة من النـــزوع الشعري، ذلك هو البناء الروائي الذي سنحاول القبض عليه في هذا الجزء من التحليل من خلال مشروع الكتابة الواسينية التي تشهد الاختلاف وتسعى إلى "تدمير مقصود للأشكال السردية المعتادة، رفضا للسائد أسلوبا وفكرا سياسيا وحضاريا، بحث عن رواية جديدة لا تحاكي الأنماط السردية التراثية والغربية معا، والتجاء إلى واقع الفرد والمجتمع واللغة المنطوقة والمكتوبة، تعبير عن انقضاء مرحلة من تاريخ الكتابة الروائية واستعداد لمرحلة جديدة. إذ يهتز بناء التعاقب الحدثي بعد أن بلغ هذا البناء حدّه الأقصى من التجريب ولم يعد قادرا على استيعاب الوقائع الجديدة..."[1]

إنّ رواية المخطوطة الشرقية تنطلق وفق مجموعة متكاملة يُشكّلها نسيج متفرّد يظهر في اختراق الشعري la poétique للسردي le narratif. ممّا يُفضي إلى انتهاك قواعد الجنس الروائي وكسّر منطق انتظام السّرد فيه وحرّف زمنيته الخطية والإخلال بنسق استرساله، فتتعالق لغات وأصوات عديدة، وتتقاطع خطابات متمايزة داخل النص الواحد. وهو ما يحقّق حوارية نصيّة تعتمد على "التوّسع في استعمال الهجانة تشظّية للسرد واستغراقا في البحث عن صوغه الخاص. يتلاقى في السرد الحوار مع الفصحى، والحوار بالعامية، والكتابة بالفرنسية، والقصاصات من الصحف والنشرات والرسائل، والنصوص المختلفة والقصاصات من تعاليم الفقهاء إلى شروحهم إلى تعليمات التنظيمات الإرهابية،

---

[1]– مصطفى الكيلاني، التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 64، 1992، ص70.

إلى الشعر، وهذه الهجانة تكاد تتقاسم مساحة السرد."[1] وهو ما حدّده ميخائيل باختين تحت محاور: التهجين Hybridisation والأسلبة Stylisation، فالتهجين في رأيه يعتمد على "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، بفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ."[2]

تبدو رواية المخطوطة الشرقية في أجزائها الأربعة تعتمد تقنية التهجين بدءا من الصفحات الأولى، أين تمتزج جملة من اللغات الاجتماعية تعكس في كل مرة اختلاف الوعي، فالرواية ليست نتاج صوت المؤلف وحده، وإنّما لكل شخصية صوتها، وتتداخل هذه الأصوات داخل سمفونية واحدة لتشكّل وحدة فنيّة متكاملة.

يصطدم القارئ لرواية المخطوطة الشرقية بتداخل صوتين يصعب التفريق بينهما. يمثّل الرّاوي التقليدي الصوت الأوّل، والرّاوي / البطل نوح ولد الملياني الصوت الثاني، يتيـــه الصوتان في جدال يستمر من القسم الأوّل اندثار نوميدا أمدوكال، إلى القسم الأخير رايات الفاطمي المنتظر، وللتمييز بين الصوتين يستعمل الأعرج الكتابة الداكنة اللون ليفصل بين البطل والسارد مثل ما هو موجود في المقطع التالي:

"وهو يعبـــر الساحل، التصقت بوجهه مجموعة من الأوراق، كانت زرقة البحر قد بدأت تتضح. فتح الورقة. حاول أن يحك عينيه ويفك حروفها

"يا سيد الدين والدنيا !!؟ يا سيد القلوب والجبال والقصور والحكم والأبجديات المنسية"

ــ يا لطيف؟ النشيد الذي سمعته يأتي من البحر !؟.

عاصفة الأوراق تزداد أكثر فأكثر. كانت تلتصق بوجهه كأسراب النحل. نزعها بعنف، بسمل وحوقل كنورس كان ينفر الماء الأزرق."[3]

---

[1]– عبد الله أبو هيف، الاشتغال السردي ما بعد الحداثي، مجلة علامات في النقد، جدّة ، المجلّد 14، العدد 54، ديسمبر 2004 ، ص 518.

[2]– ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،ت.محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع،القاهرة،ط1987،1، ص120.

[3]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، دار المدى، دمشق، ط1، 2002، ص 08.

إنّ الكتابة الداكنة للمقطع الذي ضمّ بعض ما ورد في المخطوط الشرقي تركيز قوي على وعي قائل تلك التراكيب الواردة في شكل خطاب شعري يعكس ثقافة واسعة لصوت كاتبها عبد الرحمان، الذي حكيت حوله جملة من الروايات الغربية، فالخط الداكن محاولة من الكاتب لجلب اهتمام القارئ لهذا المخطوط، " فكانت الوثيقة جديدة ولست أدري حتى الآن من الذي جاء بها إلى هذا المكان. ربما كانت منتحلة لكن خطّها كان مشابها لخطوط المخطوط الشرقي، حتى تراكيبها كانت هي نفسها تقريبا، يا سيدنا نوح، أيها الواحد الأوحد، الرجل الكبير، الأمجد، فيك سحر القادمين وسماحة الرّاحلين، أيها الواحد/الأوحد، القيّم الأجود، العالي في موته، والمضيء في حياته، المتواضع في قيامه الشامخ في نزوله وقعوده.. القائل الذي يصمت، والصامت الذي يقول. قلبك مغبون وعهدك قائم وموجك عائم وكلامك صارم. لغتك أنت وأنت لغتك. حرفك نورك ونورك عينيك. لقد صرت دما في العروق، وكلماتك بهجة المنسيين على أطراف الحزن والكآبة، جرحك دم ودمك لغة. هل تملك بعض الشعر لمواجهة خراب الدنيا، يا نوح؟"[1].

إنّ إستراتيجية السارد تحاول إغواء القارئ للدخول في عالم تلك الأسطر السوداء الداكنة ليزداد التحام السردي مع الشعري، "وهذا التلاحم الحيّ بين حرّية التصرف باللغة ووعي هذه الحريّة، هو الذي ينهض بمهمة توجيه اللغة نحو وظائف إبداعية جديدة خارج سياج الوظائف التقليدية السائدة والمكرّرة؛ بحيث تصبح الطريقة الفريدة الوحيدة التي يمكن أن تخلق في شاشة الكتابة الجديدة مجالا شعريا خصبا مشحونا بطاقات خلاّقة، لا يمكن أن يتحقق بغيرها مهما تعدّدت المحاولات، لأن اللغة لا يمكن لها أن تكتشف إمكاناتها الخفية إلاّ من عملها في هذا المجال الشعري، وهو مجال ممغنط يتيح لهذه الإمكانات فرصة التمظهر والتحرّر بلا حدود. "[2]

---

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 179.

[2]– محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديثة ، عمان (الأردن)، ط1، 2006، ص 19.

إنّ اللغة الشعرية للمقاطع السابقة الذكر تُدخل القارئ في عالم الطمس والغموض، فظاهريا يحاول السارد والرّاوي / البطل شرح تفاصيل كتاب المخطوط الشرقي، أمّا باطنيا فهما يحاولان تشفيره، وعدم وصول الحقيقة التي تختفي وراء صوت الشيخ عبد الرحمان، الذي ردّ على سؤال أحد الموجودين في المصفاة حول كتاب المخطوط الشرقي:

– "هذه ألغاز أيها الشيخ !.

– من قال إن الدنيا تعطي سرّها، خارج الحرف المسبوك والدم المسفوك، والحق المشكوك؟ من قال. الكاتب يقول ما لا يقول، أعلم يرحمك الله في دنياه وفي قيامته، أن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة و يستعين بها على أمره. إلاّ أنّ الحاجة في أوّل الدولة إلى السيف. في هذه الخطوط كفاية الحال وتضحية القلم. هو المخطوط الذي لا يدرك إلاّ بالختم الذي يصنع من طين مذاب في الماء ويسمّى طين الختم و يطبع به على السجلات عند طيّها أو الكتب الكبرى."[1] تتحوّل الأجوبة من خلال هذا المقطع إلى أسئلة مفخخة يحدثها صوت عبد الرحمان الذي حوّل لغته إلى رمز ذي شحنات إيديولوجية، "فالرمز بحدّ ذاته جملة جدلية متمثلة زخما وخصبا في كون المجال يتم عبره اختصار واقع ما وإطلاقه في آن معا، وفي كونه معبّرا في هذا التحوّل الذي يؤديه عن رؤية ووضع خصوصيين ومحددين، هنا تكمن قيمته. وهنا يكمن خطره في آن واحد."[2] وضع واسيني الأعرج المخطوط كلغز للقارئ وذلك لفكّ شفراته التي تلامس مباشرة الواقع المعيش في أبعاده الاجتماعية والثقافية والسياسية. فالنص الروائي الجزائري الجديد تحوّل من "نص باهر في إبرازه للحضور إلى نص كثيف يمارس خلق الغياب، وينبع ذلك من تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء، فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له، بل يصبح استثارة لسياقات مختلفة من التجربة، يتواشج معها الشيء لا في الحياة فحسب، بل في عالم الذات المعاينة المجرّبة."[3] بالرغم من تربّع الرّاوي التقليدي

---

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 205.

[2]– سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي،دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 66.

[3]– محمد صابر عبيد، مرايا التخيّل الشعري، ص 110.

على عرش السرد، إلاّ أننا نلحظ تعددية في الأصوات المكوّنة كعناصر متنافرة في الرواية؛ حيث يلجأ الروائي إلى عدّة وسائل لتكسير لغته وتحريفها حتى لا تبدو مباشرة أو أحادية. ومن ثم فإنّ التعدّد اللغوي والشكلي يحقّق انكسار نوايا الكاتب، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائي..."[1] فبرز صوت الملياني قي خطاباته السياسية المناهضة لحكم الأمير نوح. أما القسم الثاني من الرواية المعنون بتفاصيل الكاتب الضائع فيورد السارد على لسان عبد الرحمان مقطعا مطوّلا يمتد من الصفحة 273 إلى الصفحة 275، وهو عبارة عن رسالة وجّهها الأمير نوح إلى سكان القلعة قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة؛ أين كشفت عملية اغتياله، ومن حرض على ذلك، وفي الرسالة أمر نوح عبد الرحمن بما يلي: " ...اسحب وراءك، كل ما تملك من كتب ومخطوطات ثمينة. خذ معك كتاب المدينة وامتداد المخطوط الشرقي وبوقالات العلماء وتخطيطات الموريسكي وخبّـئها في عينيك. فالريح الساخنة التي تهبّ الآن بدايته قادمة من عصر قديم جدا أكتب، قل أنهم قتلوني سمموني بعدما سمموا كلبي عنزة، ولتبق الذاكرة التي لا تندثر أبدا."[2] وضمن الرسالة يُكشف الصوت المضاد، صوت الملياني الرأس المدبّر لعملية الاغتيال. ووسط متاهة اختلاف الأصوات وتنافرها يبرز نوح ولد الملياني بطل الرواية، وراوي أغلبية مقاطعها. يقف هذا الصوت موقف التائه الذي تتقاذفه أفكار وتصوّرات ومواقف أصوات الشخصيات الأخرى، فبعد أن استمع للرسالة التي كتبها نوح إلى عبد الرحمان يأتي تصريحه " في لحظة من اللحظات، شعرت بعطف كبير، تجاه القلم واليد التي خطت خذه الحروف. ولكن عندما تذكرت ما حدث للملياني، مزقتها ومضغتها وشعرت فجأة باللّذة التي انتابت هند وهي تلوك كبد حمزة عمّ الرّسول. ثم رميت كل شيء من فمي لأنني شعرت بمغص الحروف التي تشبه المسامير وهي تبحث عن أماكنها داخل بطني."[3] عمد الكاتب من خلال هذا المقطع السردي تشغيل كل آليات الإنتاج الشعري؛ حيث وضع القارئ موضع الرّاوي/البطل في مواقف تتجاذبه سلطة الضمير، وغريزة حب السلطة والملك، ووسط

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت محمد برادة، ص 25.

2- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 274.

3- م، ن، ص 275.

هذه المناخات يختفي الكاتب وراء لعبته اللغوية، "فأحيانا تحس أن هناك لعبة لغوية لعبة بنيوية يقوم بها الكاتب ويعطي إحساسا للقارئ بأن ما يقرؤه حقيقي، لكن حيث تبدأ الكتابة لن تجد الأجواء الحقيقية نفسها، فالحياة الفردية للأشخاص وتجاربهم تشكل تراكما مهمّا."[1] ووسط هذه التصوّرات ينحبس نوح ولد الملياني في رحلة بحثه عن السلطة، وفي ظلّ انتظاره الطويل تتجاذبه أطراف عدّة.

يحاول البطل نوح ولد الملياني إنقاذ نفسه باللجوء إلى اللغة الشعرية الحالمة في أجواء يسودها القتل والخداع ومخلفات الليلة السابعة بعد الألف؛ أين يهيمن السرد بطريقة الحوار الداخلي، "وينفرد هذا النمط من المسرود، بما يمكن أن نسمّيه تنويعا على وتر الأنا، حيث يجري تقليب الأنا وتقلّبها بين عدد يصعب حصره من اللبوسات التي يمكن لكل منها أن يتخذ لبوس الآخر، ثم يعود للأنا السابقة نفسها، أو للأنا خاصة بآخر، خلال برهة سردية واحدة."[2] لتصبح الرواية بانورامية منوّعة عناوينها الهذيان اللغوي ورحلة البحث عن الذات، "فعلى امتداد هذا الساحل المفجع كانت المدينة وكان ناس كثيرون وبلاد لا يحّدها سوى البحر والرمال. صار فجأة كل شيء فيها خال مثل المحار المنخور. حتى هذه الوجوه المّيتة ليست ابنة هذه الأمواج. بعضهم قدموا من بعيد ليرتموا على شاطئ مهجور. وصيادون يبحثون عن حياتهم داخل رعشة بحر لم يعد يأبه كثيرا بأشواق الناس."[3] تحوّل البحر إلى ملجأ للرّاوي/البطل وهو يحاول فك شفرات حياته في علاقته بالآخرين "وها أنا، مازلت هنا، مثلما البحر. رأسي ممتلئة بالأحلام و الهواجس، وصدري مثل الرابوز ينفث ريحا ساخنة لعلّ الموجة المسكونة بالأشواق تأتي بخير..."[4] تتوالى مثل هذه الأمثلة في رواية المخطوطة الشرقية ناقلة تجربة فردية تعبّر عن معاني الحياة.

---

[1]– سامي كمال الدين، واسيني الأعرج، الكتابة أنقذتني من الموت. مجلة الدوحة، قطر، السنة 01، العدد 03 يناير 2008، ص 59.

[2]– صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2003 ، ص 71.

[3]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 301.

[4]– م، ن، ص 301.

يشارك في نقلها السارد المبصر من وراء الأحداث، أو ما يعرف بالرّاوي العالم بكل شيء، أما إذا تحوّل السرد بضمير المتكلم، فتظهر جملة من الأحاسيس والمشاعر قوامها خلق لغوي متميّز منبعه "انفجار ذاتي تلقائي مجاني. لا علّة له ولا سبب، والتساؤل دافعه اللاوعي، والحيرة والموت دعامته الدائخة في الأعماق."[1]

تحاول اللغة الشعرية عبر اختلاف أصوات الرواية نقل سُنن الكتابة الواسينية التي تطرح موضوع الوعي الفني، فتغدو رواية المخطوطة الشرقية متمتعة بحرية كاملة، وتصبح "عملا مفتوحا متعددا يتخلص من كاتبه، يتجاوز العصر وإطار المجتمع؛ حيث تم إنتاجه، ويمكنه أن يغتني بدلالات جديدة، ملتبس، أحيانا يكون مناقضا تماما لما رسمه له في البداية مبدعه نتيجة للوجه المزدوج للدلائل، يتكون المعنى المخالف، ويكون هو نفسه ثريا."[2] فالمخطوطة الشرقية تجربة تمثل الصراع مع الذات أولا، ومع الآخر ثانيا، ومع اللغة مطلقا. إنها رواية تنفلت من قبضة القارئ، فلا يمكن أن نمسك ببقاياها، فليلتها السابعة بعد الألف طويلة تضاهي الليالي الألف المكوّنة لكتاب ألف ليلة وليلة، فهي فسيفساء لغوية مادتها الشعر تحاول رسم أبعاد التجربة النفسية للبطل نوح ولد الملياني، تجربة الذات والتقاط تفاصيل الأمكنة، والحركات واستبطان ما يختلج في الأعماق من مشاعر والتي انعكست بكل اضطراباتها في أحداث الرواية. وهو ما صرّح به الكاتب نفسه في العديد من المناسبات قائلا: "في اعتقادي أن اللغة يجب ألاّ تؤخذ كمعطي جاهز، المعطي هو ما نشترك فيه جميعا، لكن ما يميزنا ككتّاب عن الآخرين هو القوة...هذه النفحة الروحية، هذه الذاتية.. هذه اللمسة التي يعطيها كل فنان وكل كاتب للغة، والذي صنفني في هذه الخانة من الاهتمام أنني أعطيت للغة حقها كما تشتهيه، وعامل اللغة ليس بسيطا، فأنت في سنواتك الأولى تكتب ولا تظهر، لكن التجربة حين تتعقّد وتتراكم وتترسّخ أكثر، يُصبح المجهود مقبولا بالنسبة للقراء، وتكون قاعدة قرائية تستهلك أعمالك،

---

[1]– عزّ الدين المدني، الأدب التجريبي، أسسه وغاياته، مجلة الفكر، تونس،ع1، أكتوبر 1980، ص 113.

[2]– برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ت.عبد الحميد بورايو، دار الحكمة ، الجزائر ، 2002، ص 32.

ولها ردّ فعل عما تكتب. وهذا ما حدث معي."[1]

تتـــزع الكتابة الواسينية نحو التنويع اللغوي المبني على أساس الشعري، فمثلما الشعر لم يعد هو الكلام المنظوم المقفى، فإنّ الرواية لم تعد الحكاية التي تقوم على الحبكة والشخصيات، وغدا كل من الشعر والرواية فنّا يتميّز برؤية تعيد خلق الواقع حسب رؤية الفنان وتجربته، وفي هذا الصدد يقول إلياس الخوري "إنّ الكتابة الروائية هي رحلة في الخارج والداخل، وهي رحلة إلى الآخرين، وفي الذات في نفس الوقت."[2]

أ –اللغة العامية في القسم الأول من الرواية.

عمد الكاتب في روايته إلى خلق توليفة متميّزة من التعدّد الصوتي، منطلقا من أن الكتابة التجريبية لا تخط مسبقا لشكل النص، ولا تختار موضوعه و إنما هي العفوية التي يُراد بها " تجاوز عديد الثوابت واقتحام المجهول لتأسيس كتابة روائية مختلفة، وذلك هدم لعديد الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إذ يلتقي السرد بالشعر، وبالموسيقي وبفنون أخرى ضمن جماليات تقرّ التعدّد في الأساليب والتداخل بينهما وتجارب شتى المفاهيم الإطلاقية."[3]

تنتشر اللغة العامية أو الأسلوب الدّارج على طول صفحات رواية المخطوطة الشرقية؛ حيث يهدف الكاتب بذلك إلى ترسيخ آثار الواقعي، وذلك بجعل الشخصيات تتكلم بلغة تطابق وعيها وانتمائها الاجتماعي، فمن بين ما يسعى إليه واسيني الأعرج في هذه الرواية بناء عالم نصّي اعتمادا على توظيف العديد من خصائص العامية التي منحت الرواية تشكيلا جديدا.

تمظهرت اللغة العامية في الرواية تحت تشكيلات متنوعة من أمثال شعبية، ومأثورات، وكلمات سوقية مبتذلة، بل نجد كذلك لغة الآخر ممثلـــة في حضـــور اللغـــة

1– سامي كمال الدين، واسيني الأعرج الكتابة أنقذنتي من الموت، ص 60.

2– إلياس الخوري، الذاكرة المفقودة، ص 121.

3– مصطفى الكيلاني، التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، ص 67.

الفرنسية والانجليزية، "فالحوارية اللغوية داخل البناء الروائي لا نهائية، لكونها قابلة للتشكّل والتعدّد، وحوار اللغات كما يقول باختين ليس مجرّد حوار للقوى الاجتماعية في تفاعلها الحياتي، ولكنه أيضا حوار الزمان والمكان، وحوار بين ما كان وما سيكون."(1) حاول واسيني الأعرج من خلال روايته "الانزياح عن التقاليد السردية الكلاسيكية في كتابته الروائية، والانفتاح على فضاءات متخيّلة غير مألوفة، والعدول عن الخطاب العادي. نحو إنشاء خطاب متعال، تكمن جماليته في المزج بين الموسيقى اللغوية والإيقاع واللغة العامية.."(2). يمكن رصد أشكال العامية في الرواية من خلال :

ب ــ الشعــر الشعبــي.

عرف الكاتب كيف يوزّع الأبيات الشعرية الشعبية من بداية السرد إلى نهايته، باعتماد إستراتيجية محكمة تعرف كيف تطرح السؤال: متى أضع الأبيات الشعرية الشعبية؟

فالقراءة المتأنّـــية لرواية المخطوطة الشرقية تقضي أن نرصد تلك الأبيات عبر أقسام الرّواية الأربع، لنلحظ متى يكثر توظيفها، متى يقل ؟ ولماذا؟
كشف واسيني الأعرج عن حضور الأبيات الشعرية الشعبية في القسم الأوّل؛ حيث يمكن إحصاء حوالي أكثر من ستة مقاطع شعرية تنتمي إلى الخطاب الشعري الشعبي.

يا نوح النوّاح
آش من طوفان جابك ورماك
تديك هبّه، وتجيبك ريّاح
كيفت خليت أرضك وسمّاك؟
الله يجيب ليك ولينا سرّاح

1– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1،
2008، ص 110.

2– حفناوي بعلي، التماهي السيري ومحنة الجنون العاري في ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مجلة عمان (الأردن)، العدد 131 ، 2006 ص 04.

يا نوح النوّاح..[1]

يتخلّل هذه الأبيات مقطعين سرديّين من تعليق السارد الذي يريد من خلال هذه لأبيات نقل الوضعية السلبية واليائسة التي يعيشها نوح ولد الملياني، وهو ينتظر دوره في السلطة، فهو يمارس هذه المهنة – على حدّ تعبير السارد– منذ خمسين سنة.

ترتبط هذه الأبيات بحالة نوح ولد الملياني ، وعلاقته بالمطرب الشعبي عيسى الجرموني. وقد حاول إيجاد العلاقة بينهما في نقطة التقاء ممثلة في الشعر والبحر، فكليهما يبحث عن الحرّية، ويعيش حالة من الحزن والكآبة. ينعكس حزن عيسى الجرموني في مغزى أبياته الباحثة عن الأرض والحرية، ونوح ولد الملياني أحزانه تنعكس أحزانه في المقاطع السردية التي يسردها بنفسه أحيانا، وأحيانا أخرى يضطلع السارد بوصفها بكل تدقيق، "وتوظيف الرّاوي العالم بكل شيء أسلوب أو منهج يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائي الأكثر رقة.. ومن بين المكاسب التي يمكن أن يحققها الرّاوي أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لها.. ويضيف بعدا إضافيا للرواية التي تقدم صورة الماضي.. وهو يصل الماضي بالحاضر فيتذكر ويقارن ويتأمل، ويصبح الصوت منظورا جديدا أو بعدا جديدا للرواية."[2] تُكشف العديد من جوانب شخصية نوح ولد الملياني من خلال توظيف تلك الأبيات، وخاصة الجوانب النفسية عند السرد بضمير المتكلم، " فالأنا تُعلن عن معرفة كاملة الأبعاد، لأنّ الأنا عارفة بكل شيء عن نفسها فهي صورة غير مباشرة للرّاوي العارف بكل شيء ثم إن هذه الأنا في العرض ستسمح لنا بالتوغل الطبيعي في داخلها بينما العرض بـــ "هو" يجعلنا خارجا دائما؛"[3] حيث يعمل الخيال الشعري على تأكيد الخاصية المشهدية لتلك الأبيات الواصفة لحالة البطل كذات في علاقتها مع الآخر. لم يجد أثناء رحلة الضياع واندثار مدينته

---

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 12.

[2]– محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2002 ، ص 18.

[3]– م، ن، ص 19.

المفضلة سوى الذاكرة الشعبية يلجأ إليها بخلق عوالم ممكنة وأخرى غير ممكنة تمتد من عمق الذاكرة، وتسافر عبر كهوفها نحو الزمن الحاضر الأليم.

ويمتد صوت عيسى الجرموني معلنا مأساة نوميدا أمدوكال التي ما هي إلاّ مأساة وطن واحد يضمّ عيسى ونوح وغيرهما.

بلادي سرقوك و أنت في غفله.
بقيت في الحلق حاصلة دفله.
وينكم يا رجال البلاد والريحيه.
بابا عربي، هي ما هي رومية[(1)].

يرفض الرّاوي البطل نوح ولد الملياني التعاطي مع هذه الأبيات، ليعلن عدم استسلامه لحزن عيسى، "أنا هنا منذ قرابة النصف قرن، أنتظر أن يأتي دوري وأصرّ على حقي بأظافري، وأشواقي وكتبي التي أقرأها وبحري الذي يملأني."[(2)] من خلال تداخل السردي مع الشعري يعمل الخيال الشعري للروائي بطريقة مغايرة لنظيره لدى الشاعر، "والعالم الذي يبدعه من المادة المتاحة له والخبرات التي يعيشها يتحوّل إلى لوحة منظومة من الصور والموتيفات للعلاقات التي تحكم الظروف الاجتماعية لإنتاجها في الرواية العادية، علاقات السبب والنتيجة، والمخططات التي تخضع للتعاقب الزمني. وفي نفس الوقت تكتسب الشعرية في الرواية دلالات لا تنطوي عليها في الشعر. ففي الرواية كما هو الحال قطعا في الشعر الملحمي، يطرح السرد المتواصل بعدا إضافيا، وهو أن الصيرورة الشعرية تمتد وتتواصل، لأن الأنا الشعرية هي في الوقت نفسه البطل الروائي الذي يعيش التجربة السردية بصورة يتحوّل معها موقف الشاعر إلى فعل معرفي."[(3)] يرى نوح ولد الملياني من خلال توظيف أبيات عيسى الجرموني صورة الأمير نوح الأوّل الذي قُــتل غدرا من طرف الملياني، فانبعاث صوت الجرموني ما هو إلاّ عودة لروح نوح المقتول،

---

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 17.

[2]– م، ن، ص 17.

[3]– يمنى العيد، الرواية العربية وآفاق المستقبل، مهرجان الدوحة الثقافي الخامس 2006 ، مأخوذ من الموقع الالكتروني:
.www. dohafestival.net

فالقارئ أمام تجليّات مختلفة لجدلية الأنا / الآخر التي تظل علاقة طرفيها متذبذبة بين قطبي ثنائية القبول / الرفض، قبول السلطة ورفضها. تزداد علاقة البطل نوح بعيسى الجرموني الذي في كل مرّة يظهر له بصورة الأمير نوح الأوّل ناصحا له في شكل أبيات شعرية شعبية:

إذا جاك الزمان بضرّه.
ألبسه ثوبا من الرضى
واشطح للقرد في ملكه،
وقل يا حسرة على ما مضى[1]

إنها أبيات شعرية يوردها السارد في شكل مثير يظهر للبطل ليذكره بشروط الوصول للحكم، لتأتى الاستجابة مباشرة في: "ها أنذا قد لبست ثوب الرضى، وما زلت أشطح للقرد في ملكه منذ خمسين سنة. مستحيل، الصبر صار مستحيلا يا خويا الجرموني. لا أدري ما الذي يقودني نحو صوتك هذا الصباح، مضطر أن ألبس ثوب الرضى، وإلاّ أكلني هؤلاء قبل أن يأكلني البحر وفنتونة.."[2]. يتناوب البطل والسارد في طرح وجهات النظر ممّا " يجعل السارد يتلوّن وتتعدّد أقنعته ومواقفه، فنحن إزاء سارد عليم بكل شيء في مواطن من النص وفي أخرى يكون السّارد محايدا لا يعرف شيئا عن الشخصيات الأخرى إلاّ ما تقدّم به هي نفسها. وقد يتناوب على السّرد أحيانا ساردان أحدهما يشارك في الأحداث ويجيد السّرد، والآخر ساردا فقط بل إنّه لا يجيد السرد أحيانا كثيرة."[3] يتعاون الساردان في رواية المخطوطة الشرقية في تصدير نص سردي بنص شعري، وهي ميزة الرواية الشعرية التي "تنهض على بنية فريدة تتجاوز التطوّر النسبي والحركة الزمنية للسرد ضمن سياق القصّ وبنيته. إنها جنس أدبي هجين يستخدم الرواية

---

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 21.

[2]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 21.

[3]– عمر حفيظ، التجريب في إبداع إبراهيم الدرغوثي، دار صامد للنشر والتوزيع، القيروان، تونس، ط1، 1999، ص 117.

لتشارف بها وظائف القصيدة."[1] تتحوّل اللغة من تعبيرها عن التجربة إلى تمثلها للتجربة في حدّ ذاتها، وهذا التحوّل يجعل فضاء السرد منفتحا على عمق التجربة وبعيدا عن التقريرية والخطاب الإيديولوجي المباشر.

يفاجئك الخطاب السردي وقد استعار لغة الشعر بدلا من النثر في القسم الأوّل من رواية المخطوطة الشرقية.

يا بحر لبحار
يا سيد لكبار
فيك الجنة، فيك النار
جيناك خايفين، طالبين ستار
ما تنساناش يا كبير لكبار
يا بحر لبحار[2]

تعكس هذه الأبيات صوتا أحاديا يعلن حالة الحزن التي يعيشها البطل حتى مع المحيطين به، والخطاب الشعري في الغالب صوت أحادي ليس بإمكانه عرض الحقيقة إلاّ من خلال زاوية رؤية محددة تُفرض تعسفيا على القارئ الذي عليه أن يقبل بما منحته

من إمكانية للدهشة بهذا الكم من التشبيهات والاستعارات والمبادرات. لذا ارتكز خطاب الكاتب من خلال راوييه على موضوع الأسلبة Stylisation "وهي إحدى الطرق التي يستخدمها السارد في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية، وذلك بتقمصه أساليب الآخرين بطرق مختلفة مثل تغيير الصبغة أو التقليص أو التمطي أو الإيحاء بأسلوب الآخرين كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة"[3] ويشرح باختين هذه الطريقة في قوله: "هي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه،

---

[1]– صبري حافظ، الرواية العربية، إشراف المستقبل والمتغيرات الجمالية، عن مهرجان الدوحة الثقافي الخامس، 2006، من الموقع:*www.dohafestival.net*.

[2]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص130.

[3]– آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، 2006، ص 98.

فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا عن اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر ونترك البعض الآخر في الظل."[1] عمل واسيني على استعارة مختلف الأنماط اللغوية من خلال توظيف اللغة العامية المتمثلة في الأبيات الشعرية المستقاة من قلب الأدب الشعبي. جرّد الكاتب أبيات الشاعر عيسى الجرموني، ودحمان الحرّاشي من أهدافها الأصلية، وحوّلها لخدمة مقاصده في الرواية، وخدمة المسار السردي للرّاوي/البطل نوح ولد الملياني، فتنوّعت صور اللغة العامية في القسم الأول من الرّواية حيث نجد:

ج- الكلام الشعباوي.

ينتمي الكلام الشعباوي إلى الطبقة الشعبية، بذكر اللهجة كما هي، فاللهجة هي "الاستعمال الخاص للغة في بيئة معينة "[2]؛ حيث انتشرت الخطابات الشعبية باللهجة الجزائرية هنا وهناك في القسم الأوّل:

-" أنت هو أنت يا خويا الجرموني. تنشد نشيدك الحزين."[3]

-" أنت تعرف أن الميت دائما يطوالو رجليه."[4]

-"كل شيء لعبد الرحمن. هذا المجنون، المعتوه، المبوقل.[5]

-" هاه! شفتوا!؟ إننا في وضع استثنائي وعلينا أن نتخذ موقفا صارما."[6]

إنّها بانوراما منوّعة تقود القارئ العربي إلى التعرّف على اللّهجة الجزائرية، التي تتمازج مع الفصحى لتكوّن نسقا أدبيا منسجما. سمح ميخائيل باختين بدخول هذه الإمكانية؛ أي الجمع بين الفصحى و العامية في الرواية، فهذا المزج له دوره الفعّال في تطوير وإثراء اللغة الأدبية. إلاّ أن

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، ص 181.

2- عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2001، ص 22.

3- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 18.

4- م، ن، ص 35.

5- م، ن، ص 66.

6- م، ن ، ص 120.

الناقد العربي عطا نعيسة في دراسته لأعمال واسيني الأعرج الروائية، رأى في توظيف العامية مظهرا من مظاهر التشويش والضبابية والغموض للقارئ، فيصرّح أنّ "تلك المقاطع الحوارية التي تتخلل السرد بالعامية المغربية، التي تبدو هي الأخرى بعيدة في بعض مفرداتها، وتراكيبها، عن معرفة القارئ المشرقي."[(1)] يبدو تصريح الناقد مختلفا لرؤيته النقدية في توظيف اللغة العامية حين يؤكّد " أن الحوار يضمن للهجة خصوصيتها في الحفاظ على التنبيرات والتمايزات التي تغدو قيمة دلالية هامة جدا، في بعض الأحيان، ليس من السهل التخلي عنها."[(2)] واللهجة المغربية هي مشكلة الناقد والقارئ المشرقي، بالرغم من أن اللهجات المشرقية باختلاف أنواعها قد وظّفت في الرّوايات العربية، ولم يجد القارئ المغربي، أي إشكال في تقبّلها أوفي محاولة فهمها. فالروائي "في تعامله مع هذه اللغات والأصوات المتعددة، لا يستأصل نوايا الآخرين ولا يحطّم العوالم والرؤى التي تبدّى من وراء تعدّد الأصوات وتعدّد اللغات، إنه يدخلها عالمه الروائي مسكونة بنوايا الآخرين ويسخرها في الوقت نفسه لخدمة نواياه الخاصة. هنا تكمن خصوصية الجنس الرّوائي وتميّزه، وهي خصوصية تتطلب أسلوبية مناسبة لا تمكن، في رأي باختين. إلاّ أن تكون أسلوبية سوسيولوجية."[(3)] أراد واسيني الأعرج أن يؤسس تشكيلات لغوية سردية تبحث عن موقع وسيط بين الفصيح والعامي، ولعلّها محاولة من الكاتب لتسليط الضوء على اللهجة الجزائرية (خويا، يطوالو، المبقول، شفتوا)، وتقديمها إلى القارئ مثلما فعل نجيب محفوظ، والطيب صالح، وغيرهما قبله. ويعد هذا التوظيف نوعا من التماس مع الواقع، ومحاولة لإنزال اللغة العربية من عليائها بملامسة لغة الواقع اليومي. وقد انعطف واسيني الأعرج على الواقع الجزائري منذ الثمانيات يلاحق محنه وهزّاته السياسية والاجتماعية دون أن يهمل الهاجس الفني، فجاءت أعماله متجدّدة في أسلوبها ولغتها وتشكيلها، واختلفت خامات نسيجها مع تواصل التزام الكاتب بقضايا وطنه. فخصوصية التجربة الواسينية لا تستقر حتى تؤسس لنفسها خطابا مختلفا عماده إدهاش القارئ العربي؛

---

[1]– عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 26.

[2]– م ، ن، ص23.

[3]– عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللغة و المبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة والأدب، (ملتقى علم النص)، أفريل 2001، ع15، جامعة الجزائر، ص 70.

حيث أصبحت الرواية الجزائرية منذ ثمانيات القرن الماضي عنصرا رئيسيا من عناصر المدوّنة الروائية العربية بفضل جهود جملة من الروائيين الجزائريين الذين اشتغلوا بالرواية، وإن اختلفت التجارب الروائية، وتباينت مستويات الكتابة في الجزائر، فقد استطاعت في مجملها أن تلفت انتباه القارئ العربي. تسلّلت في الخطاب الروائي الواسيني عدّة تشكيلات للهجة العامية المشحونة بالطاقات الرمزية والإيجابية كتوظيف المثل الشعبي وغيره.

د- المثل الشعبي في المخطوطة الشرقية.

يعتمد المنجز السردي الواسيني على محاولة منح السرد لغة تجذب القارئ إليها. إذن والمثل الشعبي طريقة من طرق الكتابة التجريبية الجديدة التي تسعى إلى تقريب الصورة إلى القارئ باختلاف مستوياته. يتمظهر المثل الشعبي في القسم الأوّل من الرّواية في النماذج التالية:

-" قال: لنهرب. دنيا الله واسعة، أنا زوالي، عاش ما كسب، مات ما خلى."[1]

-"الظواهري شايف حله، وحاسب روحه، نوّريه ليماه الزّمباع وين ينباع؟ "[2]

-"واش حالك من برّا يا المزوق من الداخل؟ "[3]

-قول مأثور: " يقل ابن كيوان: أربع لا يشبعن من أربع: عين من نظر وأذن من خبر، وأرض من مطر، وأنثى من ذكر."[4]

-"ضربة بالفأس خير من عشرة بالقادوم."[5]

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 19.

[2]- م، ن، ص 33.

[3]- م، ن، ص 42.

[4]- م، ن، ص 68.

[5]- م، ن، ص 122.

تختلف هذه الأمثال الشعبية في المقاصد والغايات وظروف القول، إلاّ أنها اجتمعت في الرواية لتعكس هدفا واحدا وهو شخصية الرّاوي/البطل وطريقة تفكيره. فحوّلت هذه المادة وأُفرغت من شحناتها الأصلية لتُشحن بنوايا السارد وبطله. والملاحظ أن هذه الأمثال تكثر بشكل ملفت للانتباه في القسم الأوّل من الرّواية؛ أين يتم سرد ماضي مدينة نوميدا أمدوكال، لنعيش الفاجعة ألف مرّة ونكتشف أسرار السلطة والحكم. وكلّما كان الحديث عن السلطة والسياسة. كلّما مال الكاتب إلى توظيف الرموز ولا أدّل على ذلك من وجود كمّ هائل من الأمثال الشعبية التي تعكس مباشرة تلك الأجهزة، وزمن الإيديولوجيات المحرمة(العنف والقمع والإرهاب). تضافرت تلك الأمثال مع توظيف المفارقات الزمنية (الاسترجاعات) لملء الفراغات الزمنية المتروكة وسدّ بعض الفراغات. ويتخلل هذه التقنيات الوصف الدقيق الشارح لتلك الأمثال، مثلما ورد عند ذكر المثل الشعبي: "ضربة بالفأس خير من عشرة بالقادوم"، حيث تلت هذا المثل مباشرة مقاطع سردية تصف الهجوم الذي شنّه الملياني على أطلس الظواهري، "أوّل مكان قصف، كان قصر أطلس الظواهري الذي تحوّل فجأة إلى أدخنة وخراب، وبدا لأول وهلة أن الحرب دائمة، ولكن طبيعتها كانت خاطفة..."[1]. مارست هذه المقاطع دور المفسّر لتلك الأمثال الشعبية التي تبدو غريبة على القارئ الذي يجهل اللهجة الجزائرية وعاداتها وتقاليدها. تحوّل الوصف في الكتابة الروائية الجديدة "ليصبح مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى، وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه، وكذلك أوصاف ونصوص أخرى، تتفاعل في عملية تداخل نصي Intertextualité فنّي وثائقي مركب لتأدية معنى، لإعلان موقف للتعبير عن معاناة، وللإسرار بإشكالات التعبير وتجربته."[2] لقد تحوّلت الرواية إلى رواية حُبلى بالمعاني والدلالات التي تختفي وراء ذلك الزخم الهائل من الأمثال الشعبية.

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 123.

[2]– سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، ص 121.

هــ- المزج بين العامية والفصحى في القسم الثاني من الرّواية.

تتميّز تخوم تضاريس رواية المخطوطة الشرقية بانتشار واسع للهجة الجزائرية بكل صورها التي سبق وتحدثنا عنها في القسم الأوّل، "فالرواية جنس تعبيري غير منته في تكوّنه، مفتوح على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدا منها بعض عناصرها، ممّا جعل خطاب الرواية خطابا خليطا متصلا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص، ضمن سباق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإيستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى."[1] من هنا انفتحت الرواية وخاصة العربية على كل أنواع الصور والفنون واللهجات؛ أي على كل ما يصبّ خارج الأدب.

عرف واسيني الأعرج كيف يوزّع هذه المادة – اللهجة العامية – على طول صفحات الرواية. فكثفها في القسم الأوّل وصهرها في بوتقة واحدة، لأنه بصدد سرد تفاصيل مرحلة الانتظار، انتظار الذات البطلة نوح ولد الملياني فرصة تولي عرش والده. وطيلـــة هذه المـــدّة (خمسون سنة) حاول الساردان الإحاطة بالذات البطلة في علاقتها بشخصيات الرواية، أين تزدحم اللحظة الواحدة بانفعالات شتى، وهو الأمر الذي يستدعي بالضرورة تقنية تفتيت الحدث، بذكر أدق التفاصيل حول شخصيات السلطة. ممّا يستدعي حضور اللغة العامية بكثرة في القسم الأوّل. فالصور تتابع بطريقة أقرب ما تكون إلى طريقة الحكي الشعبي الذي ينتقل من صورة إلى صورة في عالم واحد، في تلقائية ودون تمهيد.

قلّ استعمال اللغة العامية في القسم الثاني من الرواية، وهذا طبيعي لأن السارد بصدد عرض تفاصيل الكتاب الضائع، وكلّما حضرت تقنية العرض، يقل حضور الخطاب العامي، فالشيخ عبد الرحمن في كل مرحلة من مراحل عرض المخطوط الشرقي يمد القارئ بجملة من المعلومات والأخبار عن مدينة نوميدا أمدوكـــال وأنظمتهـــا السياسيـــة،

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، ص 03.

وسلسلة الفجائع والآلام التي مرّت بها. إنّ عملية قراءة ذلك الكتاب اقتضت من السارد توظيف اللغة الفصحى، والابتعاد عن العامية. وكأننا لسنا أمام عالم روائي من صنع الفن، أومن صنع الخيال، إننا أمام عالم تم تسجيله وفقا لقفزات الذاكرة. ورغم انتشار الفصحى في القسم الثاني من الرواية. إلاّ أن اللغة العامية قد وجدت لتلوّن هذا القسم بجماليتها "غاظني كثيرا الوضع الذي وصلت إليه الثقافة ورجال البلاد. "[1]

يتم تطعيم الرواية بمقاطع حوارية مشهدية، يتم سردها بصورة عفوية، تتيح لمن يسرد أن يتحدث كيفما شاء؛ حيث يتم وضع الشخصية في ذروة تجربة وجدانية مثيرة مثل ما ورد:

- أقتله، نوح خطير على دنياك و قيامة على دنيانا.
- لكنه شيخ، أب للرّعية وقد نحتاجه.
- السلطان هو السلطا. غلطة بسيطة تخلط أوراقك وأوراقنا.
- وهل من الضروري قتله؟.
- دبّر راسك، أتريد أن تحكم أو تُحكم؟.[2]

إنّ تركيبة الرواية تعمل على صهر العناصر المتنافرة؛ أين يتم الجمع بين الفصحى والعامية "يعلو صراخ البرّاح الذي لا يشتغل إلاّ في مثل هذه المناسبات: الطريق؟! افتحوا الطريق يا كرام البلاد للكريم وخير أنبل البشر. تظهروا بخزرته ومشوا قبله من بعيد"[3]، أدّى هذا الجمع إلى بناء تركيبة لغوية ملتحمة. لا يحسّ القارئ بوجود فارق بين اللغة العامية واللغة الفصحى يقول باختين "وإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النشر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللغة إلى مستوى الوعي التنسيبي، الكاليلي، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحيّة المحوّلة، فإنّه لن يفهم ولن يحقّق أبدا، الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية."[4] يقوم عالم الرواية على عنصر التخّيل الذي يعمل على الجمع بين المتناقضات لتشكيل صورة جمالية يتقبّلها القارئ.

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 179.

[2]- م، ن، ص 228.

[3]- م، ن ، ص 260.

[4]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، ص 12.

ثانيـــا: النـــزوع الشعري في القسم الثالث من الرواية.

إنّ التفاعل النصي كما يقول رولان بارت " قدر كل نص مهما كان جنسه."[1] وهو قدر رواية المخطوطة الشرقية، وما مارسته الرواية التجريبية، في مرحلة لاحقة، من " تفكيك لقواعد بناء الرواية الواقعية، واشتغال على تعدّد الأصوات وفسح الإمكانية أمام الشخصيات لتعبّر عن وجهات نظرها المتنوعة والمختلفة."[2] إنّ اعتماد الرّاوي الدائم على الذاكرة التراثية وطرحها في مواجهة الواقع، يجعل التذكر هو الوسيلة الوحيدة لاستعادة زمن يتشظى، ومكان يتقوّض باستمرار يصعب الإمساك به.

يتضافر المنـــزع الشعري مع الطابع الأسلوبي للغة رواية المخطوطة الشرقية لتشكيل عالم روائي متميّز، بتشغيل آليات الإنتاج الشعري، من خلال اعتماد التصوير وتكثيف الدلالة. " يا الله !! أيها المخفي في قلبي، المتخفي عن عيني وأنت في وأنا فيك مثل روحك أية علامة تحملها الموجات القادمة؟ هل أنتظر أم أمضي نحوك تغيثني بعزتك و جبروتك؟ اخبرني يا الله فقد زاد قلقي وعمّ يأسي والغيمة ذابت، والجسد تضاءل والعلامة أكلتها العلامة "[3]. إنها أشواق عبد الرحمن الحزينة تناشد ما حلّ بنوميدا أمدوكال من فوضى وكوارث. وتزداد لحظة الانفعال قوة كلّما تحدث السارد أو البطل عن علاقته بالبحر. "تخيلوا رجلا على شاطئ مهجور، ما يزال يملك طاقة نادرة للحلم منذ خمسين سنة بدون أن يستهلك حلمه، على الرّغم من أنه كل صباح يتفرّس ملايين الموجات المكسورة، مثل شريط سينمائي طويل مبعثر على شاطئ مقفر، يبحث فيه عن صورة واحدة مختبئة بين ملايين الصور.."[4] يقف القارئ أمام أعمال واسيني الأعرج الروائية على جملة القيم، والهموم الإنسانية والحضارية والوطنية. "في الوقت الذي يلاحظ فيه إلى أي حدّ تخضع هذه القيم لصوت الروائي المتفرّد على كامل المساحة اللغوية لنصوصه، فتتجلى إقحامات شعرية تنتمي إلى مبدعها، وخصائص ذائقته، وحساسيته

[1]– نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 197.

[2]– يمنى العيد، الرواية العربية وآفاق المستقبل عن الموقع الالكتروني: *www. doha festival.net* .

[3]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 302.

[4]– م، ن، ص 304.

اللغوية الخاصة، قبل أن تلامس معالم شخصياته، وتعيّناتها، وعناصر سرده الأخرى ومتطلبات مواقعها"[1]، تتخلّل هذه الوقفات الشعرية مقاطع الرواية ككل راسمة رؤية إبداعية تؤكّد للقارئ أنّ هناك ذات شاعرة تختفي وراء هذه المادة. ومن المظاهر المجسّدة لهذا المنـــزع الشعري يمثل أمامنا انزلاق الكتابة في بعض السياقات، إلى الشكل الكاليغرافي الشعري، ونلمس ذلك عندما تباغتنا الكتابة بطريقة مختلفة في توزيع المادة النصيةّ، ولعلّ هذا المنحى يهدف إلى إقرار أهمية الشعري في الكتابة الروائية، من جهة، كما أنه يعتبر أحد مظاهر حداثة الرواية، من جهة أخرى، فاختيار الشكل الشعري وتوظيفه داخل الرواية يهدف، كما قال أحد الدارسين، إلى " الابتعاد عن اللغة النثرية وإضافة قوة التصور إلى قوة الدلالة."[2] مارس الكاتب تقنية التميز بين المقاطع السردية والمقاطع الشعرية بتكثيف اللون الأسود، واتخاذ شكل السطر الشعري في الكتابة:

غروا بيك العديان
تغامزوا عليك يا فلان
لا خبر بالأمان
باعوك في سوق الدلالة
إذا بغيت تربح وتنال
لا تخالطش من وَالى[3]

يختلط هذا المقطع الشعري الشعبي مع مقطع سردي يحمل لغة شعرية لا تقل بلاغة عن مقطع الشعر الشعبي "من أين يأتي هذا الصوت الحزين !؟، صوت عمي دحمان الحراشي، لله يرحمه ويوسع عليه؟ دحمان تقيّأ الدم ومات في حادث سيارة إنه يأتي من بعيد، من الطرف الآخر من الشاطئ.."[4]

1– عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 20.

2– محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، 1991، ص 113.

3– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 329.

4–م ، ن، ص 329.

إنّ قراءة بصرية تكشف اتجاه النص نحو الكتابة المختلطة المازجة بين شكل السطر الشعري والمقطع السردي " وهذا يتطلب التعديل في تركيبة الجملة اللغوية بالتقديم والتأخير، وضبط الإيقاع لتثبت هذا الوهم الشعري."[1] إلاّ أنّ الناقد عطا نعيسة لم يشجع استعمال هذا الوهم الشعري الذي أطلق عليه مصطلح تشاعر وليس شعرا، ناقدا بذلك هذا النوع من الاستعمالات، التي يرى في توظيفها خلطا في ملامح الشخصيات؛ حيث تضيع التخوم الحقيقية للأحداث " فمثل هذا الشاعر الذي يقتحم دلالات النص، فيربكها، أو يحرّفها، أو يشوّهها تماما."[2] ولعلّ وجهة نظر الناقد تعكس مرجعيته النقدية التي ترى في الرواية انعكاساً مباشراً للواقع دون تعتيم الرؤية للقارئ. أما الناقد حافظ صبري فقد نقل رأي الكاتب غسّان كنفاني عن اللغة الشعرية التي اصطلح عليها مصطلح اللغة العمياء كتقنية موظفة في الرواية العربية الجديدة، في قوله: "فقد صار بالوسع أن يستخدم إنسان ما اللغة ليستر عجزه، أو ليخفي مقصده، وصار بين أيدينا، الآن تراث من اللغة العمياء التي أفقدت الحوار قيمته الفعلية، ومن الممكن أن تستخدم لأغراض متناقضة في وقت واحد. إنّ الاختباء وراء غموض الكلمات هو سلاح أساسي للذي يعترف بعجزه عن تحقيق هدفه، أو الذي لا هدف على التحديد لديه."[3] إنّ مثل هذه الآراء ترد من ناقد إلى آخر نظرا لطبيعة المرحلة التي تمر بها الرواية العربية السّاعية إلى التجديد، فالكتابة على رأي عبده الخال "رغبة متجدّدة للخروج بعالم سكنك سنين طويلة، وترغب في إخلاء سبيله، تتوق لأن يغادرك ليتناسل ويغدو حياة أخرى."[4] يبدأ النص التجريبي بهدم معرفي للقيم النصية المتعارف عليها، محاولا مناهضة تلك القيم المألوفة لدى القارئ مشيرا لإمكانيات لا محدودة في اللعبة النصية، ممّا يفضي بالقارئ إلى الخروج من سلبيته، والدخول إلى عالم النص.

---

[1] – صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، بيروت، 1999، ص 215.

[2] – عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 20.

[3] – صبري حافظ، الرواية العربية، استشراف المستقبل والمتغيرات الجمال ، من الموقع الالكتروني: .*www. doha festival.net*

[4] – إبراهيم عبد المجيد وآخرون، أفق التحوّلات في الرواية العربية، شهادات، ص 79.

- لغة التسامي الصوفي في القسم الرابع من الرواية.

تُقدّم رواية المخطوطة الشرقية بانوراما منوّعة، تمتزج فيها مختلف طرائق السرد وأشكال الرّواة وصيغة السرد؛ حيث تبرز في هذا القسم لغة شعرية تناشد التسامي والتعالي لغة منبعها معجم اللغة الصوفية في شطحاتها الفلسفية وتأملاتها حول معنى الحب والحياة والسلطة. هناك إصرار على انتهاك بنية النوع وتمزيقها، ومن ثم تطعيمها بلغات نوعية أخرى بحيث لا يبقى هناك فاصل واضح ومحدّد بين الأنواع.

ينحبس السرد في بدايات هذا القسم داخل فضاء شعري لا يدع الأحداث تمتد خارج مدار الذات الشاعرة، ففضاء الرواية كابوسي؛ حيث يلتحم المتخيّل بالواقعي في شكل يثير الدهشة، يتولّد على إثرها الحدث. يُعلن نوح ولد الملياني أحلامه وكوابيسه للقارئ قائلا: "فقدت علاقتي بالحلم منذ زمن بعيد، منذ قرابة النصف قرن، لم أحلم إلاّ مرّتين تقريبا. في المرة الأولى، عندما تركت القصر وفي حلقي، ليس فقط مقتل والدي بشكل بشع ولكن انكسار السلطان الذي كان قريبا منّي جدا. ليلتها رأيت في الحلم نورسا متسخا مثل تلك التي رأيتها لأوّل مرة على هذا الساحل، كان يعلو، وظلّ يعلو حتى اختنق، وسقط مثل الحجرة اليابسة، ويتكسّر بعدها على الأرض كقطعة رخام، ظلّ قلبي منقبضا من هذا الحلم الكابوس."[1] إنّ هذه الانتقالية الزمنية تضع القارئ أمام كاميرا استبطانية، ارتدادية، تسير من خلال الذات الشاعرة وهي تخرق كل عادة وتعبث بكل توقع تنشئ شعريتها من خلال بناء الأحلام والكوابيس، " فالرفض والحلم صنوان ولا تخييل إلاّ في إطار ما يكون بينهما من تفاعل، فالحلم توسيع لإمكانيات الذات أمام عجزها المستبد لها، والرفض إنشاء جديد وتحقيق للذات في صور شتى، ومن هذه المعاني يتخلّق الشعر رفضا للدّنيء من القيم وحلما بالنيل وإنشاء جديدا لنظام في اللغة."[2] ووسط أجواء الأحلام والكوابيس تبرز لغة الصوفيين الروحية، وهي تتغلغل في نفسية نوح ولد الملياني رغما عنه، "وها هو ذا نفس المرض يعود بعد خمسين سنة محملا بكل الأسئلة القديمة. حلم نادر في زمن نادر، وأنا أتهيأ لمغادرة هذا المنفى الأزرق. فقد وقف عليّ أحد الأولياء الذين كدت أنساهم.

1- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 386.

2- عمر حفيظ، التجريب في إبداع إبراهيم الدرغوثي، ص 118.

سيدي علي برّمضان. يقال أنه أحد أجدادي الذين لم يحملوا إلاّ رؤوسهم من الأندلس.. كان يلبس الأخضر عندما وقف عليّ في الحلم."[1] تلتحم في هذا المقطع لغة الأحلام بلغة الصوفية في شطحات من إبداع نوح ولد الملياني، الذي يجد نفسه وسط أجواء الصالحين والأنبياء مهديّا وفاطميا منتظرا منصبا من طرف أوسكار وسارة. وقد اتخذ هذا الدور فقط لاسترجاع ملكه الضّائع. ووسط هذا التردد والشك لم يجد الرّاوي/البطل نوح ولد الملياني من سبيل سوى اللغة الشعرية للتعبير عن التناقضات التي يعيشها " لا أدري، أين كان ينتظرني هذا القلق قلت مرة أخرى في خاطري، ربما كانت هذه علامات توكيدية للرحيل، سرقت حجارته البيضاء فنفاني. وها أنذا أعيدها له بعد خمسين سنة، ليرجعني إلى أرضي وتربتي. وأنا أسترجع أشواقي الصغيرة، وأحلامي المدفونة في الأعماق، شعرت، كأن الدنيا، صارت تركض بسرعة عجيبة، بعدها كانت ثقيلة كالرصاص"[2] تتحقق اللغة في العالم الشعري كأنها أكيدة، حاسمة، حاضنة لكل شيء، "فعالم الشعر مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله، فهو دائما مضاء بخطاب واحد ومستعصي على الدحض، فالتناقضات والصراعات والشكوى، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات، وبكلمة واحدة، تظل داخل مادة البناء الشعري لكنها لا تنتقل إلى اللغة، ففي الشعر، يجب أن تكون لغة الشك لغة أكيدة."[3] وبلغة الشعر والصوفية يلهث نوح ولد الملياني وراء راحة النفس، ففي الأجناس الشعرية، يتحقق الوعي الأدبي تحققا كاملا داخل لغته، ويكون محايثا لها بكليته، ويعبّر عن نفسه من خلالها مباشرة وتلقائيا بدون قيود ولا مسافات، " إن لغة الشاعر هي لغته هو. إنه يجد نفسه داخلها برمّته، وبدون شريك يتقاسمه إيّاها."[4] تقوم اللغة الشعرية في القسم الأخير من الرواية بتكثيف الصور الشعرية بمختلف تلاوينها (تشبيه، استعارة، رمز) فالدنيا تركض، وهي أيضا ثقيلة كالرّصاص. وترتفع درجة التصوير الشعري في الرواية إلى رفع منسوب شعريتها وطمس معالم إخضاعها للتضييق الواقعي.

---

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 388.

[2]– م ، ن ، ص 388.

[3]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، ص 50.

[4]– م، ن، ص 118.

تتمظهر في القسم الرابع صورة متنوّعة تُسهم في تقوية المنــزع الشعري في الكتابة الروائية الواسينية كاعتماد التكرار والرّنة الموسيقية المقصودة. فبين ثنايا الرواية نصادف توليفات لغوية، ذات إيقاعات تتّسم بتجانسها الصوتي، مثلما يدل على ذلك المقطع السردي الموالي " يا سامعين، يا العميان، والطرشان ويا الزحافين، ما تسمعون غير سماع الخير، العلامة جات، تأخرت

ولكنها ظهرت، كانت قدامكم بصح عماكم ربي عنها، سبحان الله، والحمد لله، والله أكبر. يا سامعين."[1] تبرز اللغة العامية بجمالية أكثر حين تحمل معها تنويعات صوتية كالسجع، وتصبح أكثر تجسيدا عندما نكون في محراب الصوفية التي تنقل حديث الفاطمي المنتظر، وتحذيراته للناس، كونه أصبح المسؤول وصاحب السلطة. أما التكرار فيظهر جليّا في كلمة بحر التي لا تكرّر في القسم الرابع من الرواية فحسب وإنّما في كل أقسامها. إنها تيمة تعكس رغبة الذات في مشاهدة الأشياء بعين الفكر، "البحر هادئ لكن شيئا ما كان يتغير خفاء، لم نكن نملك له سبلا كافية لفهمه، حتى الموجة العملاقة التي كانت كل مساء تخبئ الشمس، بدأت تتضاءل وتنسحب بهدوء، بعيدا عن هذه الأمكنة التي عمّتها رائحة غير معهودة تشبه رائحة الخوف."[2] إنّ قراءة بسيطة لصفحات رواية المخطوطة الشرقية يلحظ أن تيمة البحر تكرّر في كل صفحة من صفحاتها أكثر من مرة، فالبحر كان نغمة مفضلة عزفها كثير من الشعراء والأدباء على مرّ العصور. وعلى الرغم من اختلاف نظرتهم تجاه هذا المضمون الخصب فإنّ معظمهم منحه مساحة عريضة في عمله سواء أكان ذلك في الخلفية الوصفية أم في الموقف الدرامي ذاته. وتراوح الدور الذي لعبه البحر في الأعمال الأدبية بين إيجاد رمز ذي دلالات معينة وإيحاءات عدّة وبين خلق عالم بأكمله يحتوي كل المواقف والشخصيات والبناء الدرامي كله. كما نجد مثلا في الروايات التي تتخذ من "البحر عالما لها، سواء على مستوى الإثارة والتشويق أم على مستوى الفلسفة والفكر."[3] إنّ سلبية الرّاوي/البطل تدفعه دوما للجوء إلى هذه التيمة كمتنفس لهمومه، وإدراك حقيقته التي تعلن أنّه مجرّد دمية في يد أوسكار وسارة، يصنعان منه

---

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 394.

[2]– م ، ن، ص 394.

[3]– نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 2002، ص 65.

سلطانا متى أرادا، ويصنعان منه متصوّفا متى أمرا "فمن الصعب على الصوفي أن يتخلص من إشاراته ومن ذاته. مثلها مثل البحر وتفاصيل السلطان، الذي يأتي الآن بقوة مثل الموجة العالية التي تعوّدت أن تغطي الشمس عن وجهي، لأعود قافلا إلى القلعة الفارغة من كل شيء إلاّ من الأصداء القديمة."[1] فالماء رمز التطهّر ومسح الذنوب، وكأن نوح ولد الملياني لم يكفه البحر بأكمله للتطهّر من ذنوبه وذنوب أبيه التي لا تحصى. فانتشر في أنحاء الرواية عبق المكان، الشاعري، الهيولي الذي يدعو القارئ إلى رحلة صيد ممتعة، فالكتابة الجديدة التي تنشد التجريب الروائي، ما هي إلاّ "رحلة صيد لاقتناص الروح الشعرية إن وُجدت، في المثل، في السيرة، في اليومي، في التاريخي، في الإعلان، في المهمل، تعالج هذه المقاربات وغيرها كثير بما تحمله من أضواء وألوان إخراج لتحوّلها إلى علامات تنتج شعرية كي يصبح الشعر كائنا لا محددا ولا نهائيا، يهندس تناسقه من حساسية تناقضه الداخلي، ويبعث حركته الدائبة القلقة من سكونه الوهمي، وفيضا من إشعاع يخلق نظاما من الفوضى في النظام ويلفت انتباه النثر إلى قابلياته الشعرية."[2] هندس الأعرج أمكنة روائية وفق ثلاث تيمات أساسية هي: المدينة، البحر، الصحراء.

شكّلت هذه الثلاثية المحور الأساسي في تحرك الأحداث، فالبحر لوحده شكّل شخصية البطل بكل تمظهراته المختلفة، فقد ارتبط ارتباطا بالمخطوط الشرقي الذي انتظره نوح ولد الملياني. وحمل معاني الحياة، الكتابة، الحروب، والأحزان، وهو أيضا عنصر مفاجأة، للرّاوي/البطل في حمله أخبار عبد الرحمن، وأخبار نبوءته المنتظرة. هذا التكرار ليس مجرد معطى لفظي، وإنما كما قال يوري لوتمان يجب أن تعطي له الأهمية ويؤخذ بعين الاعتبار في أي فعل تأويلي."[3] هذا ويمكن القبض على خصائص أسلوبية أخرى، ساهم حضورها في إثراء صفحات الرّواية يمكن رصدها في:

---

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 404.

[2]– محمد صابر عبيد، مرايا التخيّل الشعري، ص 22.

[3]– محمد أوداد، ضحكة زرقاء، واقعية القصة وتجريب الخطاب، ص 118، عن:

- *Louri lotman, structure du texte artistique, Tel Gallimmd, P 166.*

ثالثــا: توظيف لغة الآخر، كسر للحواجز.

يواصل الأعرج مغامرة الكتابة في أبعد حدودها، ويواصل هتك أعراف الكتابة التقليدية، بتوظيف لغات دخيلة عن اللغة العربية، ساهمت في تميّز الكتابة الواسينية وتنوّعها شأنه في ذلك شأن الكاتبة أحلام مستغانمي وغيرها، ذلك أنّ الرواية بوصفها "ملحمة العصر الرّاهن أثبتت أنها الأقدر-بفضائها وأسلوبها- على امتصاص جميع الخطابات واللغات والإيديولوجيات. هذا إضافة إلى أن الروائي مرشح أكثر من غيره لالتقاط تناقضات الراهن، وربطها بعللها الماضية وتداعياتها المستقبلية؛"[1] حيث تتوزع اللغة الفرنسية في كامل أرجاء صفحات رواية المخطوطة الشرقية ويمكن تلخيص ملامح هاتين اللغتين في الجداول التالية:

أ – اللغة العربية واللغة الانجليزية في القسم الأوّل:

اللغة الفرنسية	الصفحة	اللغة الانجليزية	الصفحة
- *Les fausses pistes* (المخادعات)	ص 22	لم توظّف في هذا القسم	
- *Le proxénétisme* (الخائن القوّاد)	ص 32		
- *Les quatre horloges*(الساعات الأربع)	ص 48		
- *Tchi- Tchi* (نوع من الموضة)	ص 122		
- *Sida* (مرض السيدا)	ص 122		
- *Le bain de soleil* (حمام الشمس)	ص 142		

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 101.

- اللغتين الفرنسية والانجليزية في القسم الثاني:

اللغة الفرنسية	الصفحة	اللغة الانجليزية	الصفحة
- *Les traces* = العلامات - *Cuvet du président mascara Médéa, sidi Brahim; clairette; pellure d'oignon* أنواع الخمور - *Demain reste toujours à faire* عنوان كتاب لعبد الرحمن الشرقاوي - *Boof ! elle pourra au moins servir à autre chose ?* حوار - *Système totalitaire*النظام الكُلياني - *La mise à Chaud* =أشعل الدّنيا - *Assassin* الملياني *criminel* الملياني *Corrompu*أنواع للشتائم .الملياني - *La garde rapprochée*= الشخص المقرّب - *Ce n'est pas possible ! 49balles sans qu'il soit dérangé.* تعبير - *Je suis de la Marde arabe de mon cul* =تعبير مبتذل	ص 154 ص 178 ص 183 ص215 ص 227 ص 232 ص 235 ص 265 ص 276 ص 281	*Very good*- *I don't*- *Understand ?*	ص 170 ص 215

-اللغتين الفرنسية والانجليزية في القسم الثالث:

اللغة الفرنسية	الصفحة	اللغة الانجليزية	الصفحة
- *Proxénétisme* = القوادة - *Il faut faire le part des choses* = تعبير - *Hop la* = تعبير - *Aucun doute*= وهل في ذلك شك - *Merde* =تعبير	ص295 ص297 ص 299 ص 319 ص 329	-*Week-end* = نهاية الأسبوع -*To be or not to be*= مثل انجليزي	ص 321 ص 361

- *Tinde* . =رقصة التندي	ص 330		
- *Le rouge et le noir, ne s'épouse-t-il pas ? que penses-tu mon clor Stendal* =حوار.	ص 334		
- *J'ai une envie folle de toi.* =تعبير	ص 334		

-اللغتين الفرنسية والانجليزية في القسم الرابع.

اللغة الفرنسية	الصفحة	اللغة الانجليزية	الصفحة
دعاء -que dieu bénisse l'imam fatimide nouh..تغيير	ص406	لم توظف في هذا القسم	
-mais ils n'est jamais trop tard pour bien faire.	ص446		

نروم من خلال هذه الجولة الإحصائية إلى تبيان مدى أهمية حضور لغة الآخر في أعمال واسيني الأعرج الإبداعية، فهو يحاول توجيه خطابه الروائي إلى جميع فئات المجتمع الجزائري، بتوزيع هذه المادة على صفحات روايته، ونقلها مثلما ترد في: التأمل..que dieu bénisse l'imam fatimid nouh، أو في اليقظة ce n'est pas possible، أو في الشتيمة Merde . فالتخاطب بالفرنسية يدخل في طبيعة الممارسة اللغوية اليومية الجزائرية، وكأنه يعرّف بهذه الخاصّية القارئ غير الجزائري، وما كتابة هذه اللغة بأصليتها إلاّ تأكيد من الكاتب أنها أصالة في تعبير الجزائريين عن أنفسهم أو عن تفكيرهم. ويُطعّم تلك العبارات بشرحها وتفسيرها لتسهيل عملية القراءة، تعكس مثل هذه التقنيات ارتباط الكاتب بمحيطه، ذلك "لأننا لا نكتب من الفراغ، لكن هذه الذات أو هذه الفردية لها علاقة وشيجة مع المجتمع. فنحن أبناء هذا المجتمع، سواء المجتمع بالمعنى الضيّق أم المجتمع العربي بالمعنى الواسع، نحن نبضه وأنينه. ونحن حين نكتب. نكتب من هذا المنطق، نعطي للتجربة الذاتية صيغة، وفي كل نصوصي نجد إنصاتا لكل ما يحدث من تمزّقات وانكسارات في المجتمع الجزائري، وهذا الإنصات نابع مني ومن

موقعي ككاتب، ولهذا يتغلب أحيانا نوع من الطابع الغنائي على النصوص، أو ما نسميه الشعرية، لأنها تنبع من الذات، تنبع من الأعماق."[1] شكّل حضور الألفاظ والعبارات الفرنسية والانجليزية لغة تنبض بالمعاني الجديدة، وتعود هذه الحيوية إل العلاقات الجديدة التي تكون بين الكلمات مهما اختلفت انتهاءاتها. "فالنص يقترح على القارئ معاني ولا يعطيه إياها."[2]

يركّز واسيني الأعرج على ضرورة التعامل مع اللغة من موقع القدرة التواصلية والقدرة الشعرية بما تحمل الكلمات من دلالات وإيحاءات لما توظف في سياقات متنوّعة ومتعدّدة تكون أقرب للغة الناس في تواصلهم اليومي. ولكي يتغلغل في روح هذه اللغة اليومية فإنّه يجمع بين اللغة العربية واللغة الفرنسية ليشير ربما إلى الازدواجية اللغوية في الخطاب الجزائري اليومي، ويستعمل واسيني الأعرج هذه المقابلات اللغوية ليحاصر المعنى ويجعله يصل إلى المتلقي صافيا نقيا محملا بالدّلالات، أضفى هذا المزج بين اللغات تشكّل فسيفساء تعكس ثقافة مبدعها، وانفتاحه على ثقافات الآخر. تتغير مشاهد الرواية تبعا لتغيّر الحالة النفسية للرّاوي؛ أي عندما يجعل النص انعكاسا لعالم الشخصية الداخلي، "فلغة الرواية، التي تقوم على تعدّد الأصوات، تستطيع أن تذوّب داخلها جميع اللغات الأخرى الشعرية والسردية. إن الأنواع التي ذكرنا لا تظهر إلاّ بوصفها بنى صغيرة تركب داخل بنية النوع الكبرى، أي الرواية، وتذوب فيها."[3] عــرّف الأعرج كيف يثبت قدراته الذاتية الإبداعية في مزج التعابير اللغوية المتنافرة اللغات مع بعضها البعض، بحيث لا يحسّ القارئ بأي تنافر أو غرابة، كمزجه بين اللغة الفرنسية والإنجليزية في الحوار التالـــي:

–Boof ! elle pourra au moins servir à autre chose

-I dont understand [4]

1– سامي كمال الدين، واسيني الأعرج، الكتابة أنقذتني من الموت، ص 59.

2– بسّام قطوس، تمنّع النص متعة القراءة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن ، ط1، 2002، ص 10.

3– فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 80.

4– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 215.

إنّ قدرة إبداعية تختفي وراء هذا المزج. إنّها لغة السرد في أوجّ شطحاتها يقول جيمس جويس "هناك خمس ملايين طريقة لحكي حكاية واحدة حسب الأهداف التي نقصد إليها،"(1) " لا يقصد جويس ذلك الرقم بالضّبط، بل يقصد الإشارة إلى الإمكانيات الكبيرة المتاحة أمام السارد لرواية الأحداث تعبيرا عن القدرات الفنّية للرّوائي ودلالة على تفرّده وتميّزه، فالرواية نقطة التقاء عدد من النصوص، وهو في الوقت ذاته إعادة قراءة لها وانتقال منها، بل وتعميق لها.

ب - توظيف الرطانة اللغوية واختراق القاعدة.

لم يكتف واسيني الأعرج بهذة التقنية، بل راح يوظّف ما يُعرف بالرطانة اللغوية؛ حيث نجد لغة الرواية مداراً لتشغيل آلية التوليد اللغوي، عبر توظيف تعابير أجنبية بصورتها الخام وإدماجها في بنية اللغة العربية، ويمكن القبض على تلك المواد في الجدول التالي:

الرطانة الغوية في رواية المخطوطة الشرقية			
القسم الأوّل	**القسم الثاني**	**القسم الثالث**	**القسم لرابع**
- طائرة خاصة جاء في طائرة ركاب بوينغ B747JET -كرّرت هذه العبارة ثلاث مرات في هذا القسم.	- بقايا قذيفة B.52 - الآلية وهي تطحن في الجثث والدبابة T.44 ورائهم - فتح أحدهم البوكس الذي كنت فيه -أئمة ملتحين بورشات البريتا تحت فوقياتهم	- عند سلم سفينة الماريكان - داخل كؤوس الشامبانيا وسجائر الزّطلة والكنابيس 36/6 ولا أدري ماذا؟.	- يطلي الكل بالقار والزفت وينزل بعدها إلى ممارسة طقوسه. يغرس أمامه عصا البانبو الطويلة ثم يصلي...

(1) - سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا مقاربات نقدية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003، ص 94.

تُضفي هذه التعابير طابع الواقعية في رواية المخطوطة الشرقية. إنّه مزج غريب بين عوالم وفضاءات التراث من جهة، وملامح الحياة المعاصرة كذكر أنواع الأسلحة المتطوّرة من جهة أخرى، فالكاتب يحاول إيجاد التوازن بين طرفي هذه المعادلة، وحيث نتوقّع شمّ عبق رائحة قصور شهريار العتيقة، نشتم روائح الحضارة العصرية بأنواعها، فيا لها من مفارقة غريبة، وفي هذا الصّدد يقول الكاتب أمير تاج السرّ: "في اعتقادي ككاتب لهذا النوع من الروايات التي تأخذ من التراث والأسطورة... وترصفها كطبقات حيّة معاصرة. إنّ ذلك يعطي النص تلك الرائحة التي تمسك بتذوق القارئ.. رائحة الدهشة والشبع وربما روائح أخرى يستشفها القارئ، وهو يشم السطور."[1]

استنادا إلى ما تقدّم، يمكن الجزم بأنّ الكتابة الواسينية تنشد التجريب الروائي بكل آلياته. فهو يعيها جيدا، في محاولة لكسر طقوس الكتابة الروائية الجديدة؛ حيث توغل المخطوطة الشرقية في اشتغالها السردي ما بعد الحداثي، فكاتبها يسعى إلى كتابة واعية بذاتها، تجمع السردي بالشعري، واليومي، بلغة الآخر، في كل متجانس، تتواءم مستوياته السردية واللغوية في تصوير الواقع والتاريخ بطريقة شاعرية مغرية، تتماهى مع الخيال وتتداخل أزمنتها، لاعتمادها على الذاكرة المزدحمة فالحاضر فيها امتداد للماضي؛ أين يتّحد الواقعي بالمتخيّل فيشكلان نسيجا ملتحما يزيد في جمالية المحكي ككلية مبنية. أساسها معانقة الشعر في زمن مسكون بالموت والخيانة وحب السلطة بدايته الصفر، وسافر نهايته المحتملة إلى ما لا نهاية.

1- إبراهيم عبد المجيد وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية 02، شهادات، ص 33.

كلمة للرئيس عبد العزيز بوتفليقة
رسالة إلى الجمعية الثقافية "القطبية"

(الجزائر، االخميس17 جوان 1999)

أيها السادة والسيدات؛

من واجبات الوفاء والعرفان، ومن السنن الحميدة ان كرم العلماء والمثقفون وألان يرفع من شأنهم . ومن مكارم الأخلاق أن يعترف الخلف بمآثر السلف الصالح وبفضله وفضائله، وكلما تساءلت عن نوعية العلاقة بين السلطة والعلم أثرت أن يكون العلم في خدمة السلطة، كلمت صلحت بطانتها وأن تخضع السلطة للعلم، كلما سخر تسخيرا محكما في خدمة البلاد والعباد، وأعن بذلك تطابق العلم قولا وفعلا مع الآية الكريمة " انما يخشى الله من عباده العلماء". هذه العلاقة بن السلطة والعلم ان أحسن استعمالها في تكامل لخدمة المجتمع ، استفاد الشعب منها وصلح المجتمع ، وأن عكس ذلك دخلت هذه المعادلة في تناقضات لا نعرف كيف تبدأ ولا كيف تنتهي، تاه العالم ف غياهب الجهل واندثرت السلطة في ظلمات القهر والطغيان. هذه فرصة سانحة إذن، تتاح لي اليوم، لاقف مع مجمعكم الكرم ف حضرة روح أحد أبناء وطننا العزيز الطاهرة لاستلهم معكم بعضا من نفحاته الطبية، تلك التي زرعها في النفوس فجاءت جيلا عد جيل ، تنير الطريق للضالين، وتأخذ بيد التائهين في متاهات الجهل والتخلف.

إننا نقف اليوم خاشعين في حضرة احد أعلام الجزائر الأفاضل الذين رسخوا معالم الشخصية الوطنية كل مقوماتها، ورفعوا لواء المعرفة والجهاد بالعلم، ناشرين المحبة والإخاء والتضامن الوطني في أسمى معانيه، في وقت كانت فيه الدولة الجزائرية يحسب لها ألف حساب، وترسم لها الدوائر الخبيثة المؤامرات والمناورات للإطاحة بها، وه التي كانت القلعة والحصن المنيع للإسلام ومركزه الأمامي في مواجهة الخطط الصليبية والتسلطية التي أتت عليها ف النهاية في لحظة من الضعف والوهن. ذلكم هو العالم المرير، والحر المرحوم الشيخ ضياء الدين عد العزيز الثميني، الذي جمع في اسمه نور

الله الذي افرغ جل جلاله بعضا في قبساته في دينه وكتابه المبين، وجمع أيضا العز من عزة الله، فكان جوهرة في عد ثمين وسلالة طيبة طاهرة، كان لها العلم والسياسة، والدين والدنيا، فانتظمت في حلة سيراء تألقت شذراتها في سماء بلدنا المظلم،، التي كانت سحب الوباء والبلاء قد بدأت تحوم حول شواطئه بعد وفاته.

كان رحمه الله وطيب ثراه نابغة عصره، اعتمد الطريق الصعب ونجح فيه النجاح الباهر، فد كان الانحطاط د دبّ في المجتمعات الإسلامية، وبلغ فيها شأوا بعيدا حتى صار الإنسان يضرب بيده، لا حول له ولا قوة، مستسلما للبدع والخرافات، وأوال العرافين والمشعوذين الذين شوهوا الدين، ورفعوا الرذيلة على الضيلة ، وغلبوا الرداءة على الكيف والنوعية، وتسابقوا في السوء والمنكرات، فأخذ جسم الأمة يفترس ف كل حن، ولا من منقذ ولا من هاد. لماذا؟.. لأن الأمة الإسلامية ضربت صفحا على مرجعيتها التي أفنى العلماء حالتهم في بنائه لبنة لبنة، وجيلا بعد جيل، ببناء منطق خاص ومنهجية متكاملة متكافئة وملائمة لمسايرة تطور المجتمع، جامعين كل شاردة ووائدة، فتآكلت مع مرور الزمن وتلاشت معالمها، فحلت الخرافات محل العلم الصحيح والإيمان الراسخ واليين الوضاء. فانتفضت ثلة من العلماء الأمناء على مصير هذه الأمة، وهبّت للذود عن الشريعة السمحاء، والتقاليد المؤسسة للأمة، وكان رائدهم المرحوم ضياء الدين عبد العزيز الثميني. فاعتكف ثماني عشرة سنة للتأليف والتدوين، وهو الذي تولى الإفتاء فسبر أغوار المجتمع، وأسرار وحكمة تنظيمه، وعرف كما لم يعرف أحد أهواء الناس ومولاتهم وأسباب انزلاقاتهم وانحرافهم، وخلافهم. كما رجع إلى الأصول المؤسسة للمرجعية العربية الإسلامية، وقواعد عملها وأدوات منهجيتها. وإذا كان ضياء الدين قد جاء متأخرا ود عاصر آخر مراحل الانحطاط ، فكان المسعى شاقا والوضع متفاقما، فإنه مع ذلك جاء ليعطي للمرحلة دفعا جديدا ويفتح للأمة الإسلامية قاطبة آفاقا كانت على حن مسدودة: فقد جاء ليضع اللبنات الأولى لحركة إصلاحية عارمة لن يمر وقت طويلا حتى تعم مشارق الأرض ومغاربها، وهذا منحى من مناحي البحث يجب أن يتوجه إليه الدارسون والباحثون لينفضوا الغبار عن مساعي أبناء الجزائر وإسهاماتهم في الفكر الإنسان، تلك المساعي والإسهامات التي ضرب عليها النسيان وأسدل عليها الستار، وكان هذا البلد الآمن لا تناله

الرحمة ولا يوجد فيه إلا من تعطلت عقولهم، وصمت آذانهم ووقفوا على حافة الطريق لا تهمهم قوال التقدم والرق بل لا يلتفتون إليه، وعلم الله والعارفون ما قدم أبناء الجزائر لفائدة الإنسانية.

ملحق خاص بنماذج تطبيقية أخرى

قصة ذَهَــابْ وإِيــَابْ

للكاتب: صبري موسى

كان" شدوان "نائماً بجسده, لكن رأسه صاحٍ..الجسم ناء بأحمال النهار الطويل الذي بدأ قبل أن تلقي الشمس بأول خصلة من شعرها الوهّاج على الحقول الداكنة المبللة بالندى, وعلى الأشجار والجداول والترعة القبلية.

الجسم ناء وتورّمت عضلات الذراعين, وأخذت شرايين الفخذين تنتفض بحركة الدم صاعدةً هابطة, فأقعى" شدوان "على سرير السّعف بعد العشاء. وعَمِل الملحُ والبصل وخبز الذرة أعمالها فتخدّر" شدوان "وتمدّد, لكن رأسه بقي صاحياً .

لا تستطيع جدران الطين والقَشّ أن تمنع العواء. لا تستطيع حزمةُ البنات المنحدرةُ من صُلبه, المكوّمة في غطاء قطني على الحصير الأغبر أن تمنع العواء. لا تستطيع زوجته بدفئها العَطِن ورائحة البصل التي تفوح منها على سرير السَّعف أن تمنع العواء. وما كان العواء صاخباً, وما كان يشبه حتى العواء..!

فوالده المسن يعلم ما يجوز وما لا يجوز, وهو أيضاً خبير بالبئر وما عليها من غطاء؛ وفق هذا فليس الألم بجديد عليه. ستون سنة تكفي وتزيد كي يتدرب الإنسان على استيعاب الألم وكتمانه, حين لا تكون هناك فائدة من إزعاج الآخرين به, لكن لا بأس بين الحين والحين من آهةٍ هنا..وآنَّةٍ هناك.

إنما الأنَّات إبرٌ, والآهة مخراز..إبرُ مدببات كلها تمزق خَدَرَ" شدوان "وتتسلق بأسنانها على أعصابه حتى تصل إلى أذنيه فتثقبهما, فيبقى الرأس صاحياً.

قال " شدوان "لنفسه : يتمنى الشيخ المريض طبيباً, لكنه يخجل من الإفصاح ,هذا كلام

الابن" شدوان "فالفرع يهتز حين تصيب الأصلَ صدمة ما. لكنَّ" شدوان ,"الرجل المعلق في حياته من عرقوبه, أخذ يفكر" :ما فائدة الطب في سن الستين؟."

منذ أيام ذهب الشيخ بألمه المعتاد إلى عيادة كل الناس , ووقف في الطابور حتى جاء دوره, فلم يتسع الوقت ليبسط ألمه كاملاً على مائدة الطبيب العجول ,وأعطوه مزيجاً يعالج كل الأمراض. عاد الشيخ من العيادة يسحب آلامه وكف عن التوجع, لكن" شدوان "كان متأكداً أن الألم ما يزال, فالرجل صبور, وصحَّ ما توقعه, فالألم بالأمس أطلَّ واخترق نطاق الكتمان وانتشر في الدار, فذهب العاجز إلى عيادة كل الناس مرة ثانية, وعاد بدواء جميع الأمراض.

وانقسم" شدوان "على نفسه وهو يرهف أذنيه لألم أبيه. قال الابن" شدوان : "لابد لهذا العاجز من طبيب خاص .فأجاب" شدوان "المعلق من عرقوبه :أسوق عليك النبي أن تسكت, فمن أين لنا بأجر طبيب خاص؟..أراد" شدوان "أن ينفض السخط فحرّك أخشابه المغطاة ولم تستجيب له إحدى ساقيه لأنها قد ماتت, فأخذ يدلكها لعيدها إلى الحياة.

وفوق مصطبة الفرن كان الأب قد أطلق العنان لألمه, وفي ظنه أن الجميع نيام وأخذت الإبر والمخازير تسبح في ظلام المأوى, تتخبط في جدارن الطين والقش وتصطدم بالذرية مندفعة إلى سرير السعف لتثقب أذني الابن " شدوان."

قال المعلق من عرقوبه : من أين لنا أحر الطبيب الخاص؟ قال الابن : الأمر لا يخلو, معي جنيهان, لهما ضرورة, أي نعم..لكن أبي ضرورة أيضاً !!.قال المعلق من عرقوبه : وهل يصحو طبيب خاص في مثل تلك الساعة؟ !قال الابن :حين نصل يكون قد صحا.

نهض" شدوان "الابن و"شدوان "المعلق من عرقوبه ومشيا في جسدٍ مُوَحَّد فوق حزمة الذريَّة إلى الحاصل الخلفي, وتلمسا معاً في ظلام الحاصل مربط الحمار, وأيقظاه, فنهض الحمار على قوائمه غاضباً وأخذ ينهق, فمضى" شدوان "الموحد يقوده خارج الحاصل وهو يزجره.

حمل" شدوان "والده المسنَّ خارج الكأوى ودثَّره, ووضعه على الحمار بإحكام, على حين كان المعلق من عرقوبه في عجلة الحياة, يرقبه من داخله, وكأنه يسخر منه.

لكنه مع ذلك نخس الحمار بعصاه فراح يتحرك متكاسلاً.. أداروا للقرية ظهورهم وأخذوا يخبّون على الدرب المندّى, ويخترقون الحقول, ويزعجون الصمت على السكك المرصوفة, ولم يكف الشيخ عن إرسال إبره ومخاريزه, كان في ظن" شدوان "أن المسيرة سوف تغرق أباه في الأمل وتخذَر ألمه, ولكن السكة كانت طويلة والليل بارداً. وفي الفجر لاحت الجيزة, وحين دخلها الحمار بمن عليه ومن وراءه, كان النهار قد اتضح, وكان "شدوان "قد بدأ يتوجّع أيضاً.

كشف الطبيب على المريض بعد أن دفع" شدوان "في الخارج جنيها, قال الطبيب :هذا الشيخ بحاجة إلى عمليّة ,ومضى يؤنب" شدوان "على التأخير. قال" شدوان :"ماكنا نعرف !قال الطبيب :الآن عرفت, فما رأيك؟ قال" شدوان :"اعملها فوراً, فمعي جنيه آخر. ضحك الطبيب بوقار وهو يعلن أن أجر العملية عشرون. فأُسقِطَ في يد" شدوان "الابن وجحظ قلبه, فقال" شدوان "المعلق من عرقوبه :أسوق عليك النبي, احمل والدك وهيا عُد به.

قال الطبيب :أنا مُقَدَّر..سأجعلها خمسة عشر. احسم أمرك فليس أمام أبيك وقت ,صاح المعلق من عرقوبه :والله يا شيخ ما معنا شي .قال" شدوان :"سأبيع الحمار .قال المعلق من عرقوبه : مجنون أنت؟! هل لنا غيره؟!

صاح الابن :أبي والحمار في ميزان واحد, ما ترى أنت؟ !قال المعلَّق :لم يبق من الرجل نفع ..قال الابن :لكنه ما يزال الأب..كما أن الحمار حماره.

انتهز الطبيب الفرصة, وأصدر أمره بتجهيز غرفة العمليات. قال الابن :سأعود حالاً بالنقود .ركب" شدوان "الحمار إلى السوق وعاد بلهث بالنقود في يده. دخل" شدوان "على الطبيب وناوله النقود, وابتسم الطبيب بوقار وهو يدس النقود – التي كانت حماراً – في

جيبه وقال بفخر :نجحت العمليّة, لكن الرجل قد مات.

حمل" شدوان "الجثة على كتفيه وغادر الجيزة ومضى يقطع الطريق راجعاً والجثة على كتفيه. وكان المعلَّق من عرقوبه قد انفصل عنه وأخذ يؤنبه.

قال المعلَّق من عرقوبه :أنا أعرف أبي جيداً, لم يشأ الرحيل قبل أن يأخذ حماره معه.

المكـــــافـــــأة

كان يوسف يحمل في يده " الكرك " الذي استعاره من حديقة المنزل المجاور، وقد بدت في وجهه وساقيه خطوط بيضاء خلفتها أشواك التمر الهندي الحادة. كانت هذه الخطوط تؤلمه، ولكنه لم يزد على أن مسح عليها بكفه مسحا سريعا، ثم توغل في الحديقة ، كان ينفذ خلال هذا السور عشرات المرات في اليوم الواحد ليختصر الطريق معرضا جسده للأشواك وهو مع ذلك لا يشكو تعوّد الألم...تعوّد الألم، وقطع سكون المكان صوت نسائي متغطرس.

- يوسف..يوسف..يوسف أنت وين؟.

يتمتم يوسف في سرّه..الله يلعنك يا..وقذف بالكرك على الأرض. ثم أسرع في المشي نحو البيت ، كانت تقف قرب خوض البنفسج ، وهي تشير بيدها في عصبية إلى بعض الأزهار الذابلة. حاضر..حاضر..حاضر...ألف أمر..وألف..يا رب حسن الخلاص.

وبلغت الساعة العاشرة عندما جلس يوسف تحت الشجرة الضخمة، ومدّد ساقه في استرخاء ملقيا برأسه المتعب على جذعها الغليظ، وانقطع السكون مرّة أخرى، وجاءه هذه المرّة صوت أجش محبب، صوت يعرفه ويرتاح إليه. صوت صديقه عبد الرحمان جنايني الحديقة المجاورة.

- نسيت فطورالصباح ولا شنو؟ أوه حقا..هل نسى فطور الصباح؟ وامتدت يده المعروقة تتحسس الفطور بين فرعي الشجرة الهرمة، وبعد لحظات كان يخترق بها سور التمر الهندي، وهي تتأرجح في يده داخل الفوطة الكبيرة.
- – يوسف ..يا أخي أكلك داشنو..؟ ما تمزق الكسرة من نفسها.
- والله نيتي مصدومة النهارده.. ما بقدر.

كان يوسف في ما مضى يسقي الحدقة في مواعدها المحدّدة ، ويراقب الأغصان النافرة، ولم تكن الرشاشة لتفارق يده إلاّ عندما يقوم بعمل آخر، كانت الجنينة مضرب المثل في الجمال والتنسيق، ما الذي حدث؟ كانت هناك حقيقة كبيرة يودّ يوسف لو نسيها، لو محتها يد ساحرة من مخيلته ومخيلة الآخرين. كان يوّد لو يصرخ في وجوه

الناس في قوة: إنني لم أكبر ولم اعجز عن العمل، ألا ترون؟ إنني مازلت قادرا على العمل ولكن ما كاد بصره يقع على الحديقة المهملة والأزهار المنكّسة الرؤوس من خجل وشعر بألم بالغ ، وهو الذي تعوّد الألم ..ولكن الألم هذه المرّة كان أكثر مما يحتمل فطفرت الدموع من عينيه تبلل الحشائش العطشى التي كانت تنسحق تحت قدميه، إن أكثر ما يخشاه يوسف أن تفكر المصلحة في الاستغناء عن خدماته قبل أن يكمل تعليم ابنه. وانتفض يوسف واقفا عندما رأى " الملاحظ" قادما على دراجته والعلامة النحاسية التي على بعته تلمع في وهج الشمس وتشيع جوا من الرهبة، وقاده الملاحظ إلى ركن ، كان يبدو وكأنه يغالب الإفضاء بنبأ سيئ ، ولم تطل هذه الحالة ، فقد تكلّم الملاحظ كثيرا عن سيرته الحسنة..وعن كبر سنه..وعن شكاوي الست ضده..ثم اعتزام المصلحة تسريحة ومنحه المكافأة..وتكلم يوسف أيضا كثيرا كثيرا عن مسؤولياته وعن ابنه الذي سيكمل تعليمه الابتدائي بعد سنة وبعدها يستخدم ويريحه عن العمل.. واستعطف الملاحظ واستحلفه أن يترك له فرصة سنة واحدة يكمل فيها تعليم ابنه، سنة واحدة فقط، ورقّ الملاحظ لحاله واستشار الست فقبلت شريطة أن تعود الحديقة إلى ما كانت عليه من رونق وجمال في سابق عهدها..

- كان يوسف يدخل الحديقة في الصباح الباكر ولا يغادرها إلاّ في الخامسة مساء، أرهق نفسه للغاية أنهكها، حمّلها فوق طاقتها، ولكن كل شيء يهون في سبيل تعليم ابنه".

كم يوّد لو يصرخ في وجوههم جميعا: إنني قويّ، ألا ترون؟ وهاهي الحديقة تستعيد رونقها وجمالها ، إنني سعيد جدا...

–يوسف، يوسف..

وتمتم يوسف في سرّه، الله يلعنك يا ..وأسرع في مشيته نحو الست التي كانت تقف قرب الشجرة الضخمة وأمرته أن يتسلقها ويقطع فرعا في أعلاها ، كان قد بدأ يفسد منظر الشجرة..كان الفرع عالا جدا، ونظر يوسف إلى الفرع.. وعلى ذلك العلو الشاهق ، فامتلأ قلبه خوفا، وألقى نظرة على الست فوجدها تنظر إليه في كثير من الحزم والصرامة، وتذكر وعده له، وفرصة السنة، وتعليم ابنه...فجرى نحو المخزن واختطف "الفرّار" وأخذ يتسلق الشجرة بمهارة يحسده عليها ابن العشرين ووصل الفرع وأخذ يضرب بالفرار في

تحمس، أخذ يضرب..ويضرب..ويضرب..، وبدأ الفرع الذي يقف عليه ينثني ويئن..ويئن حتى أفلت الفرار من يده ، فحاول أن يمسك به دون جدوى، وخانته قواه، فلم يشعر إلاّ بضربات حادة تتوالى على رأسه، وخيّل إله أن مردة من الجن تتقاذفه كالكرة، وأن عشرات الأيدي القوية تضعفه..تضرب وتضرب، وارتطم أخيرا بشيء صلب واستقر عليه وتمدد على الحشائش الخضراء يرشها بدمائه المنبثقة من كل مكان في جسده.

- سنة واحدة يكمل فيها ابني تعليمه.. سنة واحدة.. سنة واحدة..سنة...

الزبير علي / السودان

قصص واقعية من العالم العرب

تقديم محمود أمين العالم وغالب طعمة فـرمان

قصة باب عبد الله والدرويش

كان بابا عبد الله، بعد أن مات أبوه، تاجرا غنيا جدا، وكان يعيش ببغداد في زمن الخليفة هارون الرشيد، وكان قد ورث من أبيه أموالا طائلة، غير أنه لم يلتفت إلى تجارته، وكان صرف الأموال بلا حساب. فلم تمض عليه إلا فترة وجيزة حتى أضاع ثروته ولم يبق له منها إلا القليل. ورأى انه إذا استمر على تلك الحال أضاع ما بقي من ماله. فترك البطالة ونشط إلى العمل، واشترى بما بقي من ماله ثمانين جملا وصار يحمل عليها بضائع التجار وينقلها من بلد إلى بلد فكسب بذلك مالا كثيرا.

وفي يوم من الأيام كانت جماله سائرة في الطريق تحمل بضائع من بغداد إلى البصرة، فلما وصل إلى البصرة سلم البضائع إلى أصحابها ورجع إلى بغداد. وبينما كان عائدا وجد في طريقه مكانا طيبا، وكان قد تعب فجلس ليستريح بعد أن أناخ جماله في مرعى قريب. وبعد برهة رأى درويشا مقبلا عليه. فلما وصل الدرويش سلم عليه، فرد السلام وسأله عن مقصده، فقال الدرويش: " إلى البصرة." فقال له بابا عبد الله: " وأنا إلى بغداد" وجلسا يتحدثان. ولما جاء وقت الغداء أكلا معا.

بعد ذلك قال الدرويش: " لقد أكلنا معا فأصبحنا صديقين. وأنا اعرف كنزا مليئا بالذهب والأحجار الكريمة، فهل تساعدني على حمل ما فه من النفائس وأعطيك ما تطلب من الأجر؟ ففرح أشد الفرح وقال مدهوشا:" أحق ما تقول؟ أصحيح أنك تعرف هذا الكنز ؟ وان هو؟ وهل هو بعد؟ " فقال له الدرويش: " تعال معي بجمالك وأنا افتح لك هذا الكنز." سارا مدة طويلة حتى وصلا إلى صخرة مستديرة في وسطها حلقة؛ فرفعا الصخرة فوجدا تحتها كنزا مليئا بالذهب والماس واللؤلؤ والياقوت والمرجان. فأخذا منه ما شاءا وحملاه على الجمال. ورأى الدرويش صندوقا صغيرا من الخشب فأخذه لنفسه. ثم خرجا من الكنز ووضعا عليه غطاءه كمان كان وسارا حتى وصلا إلى المكان الذي التقيا فيه من قبل. فقال الدرويش لصاحبه : " كم تريد أجرا على عملك؟ " قال : " أعطيني ما تشاء !" ، قال : " سأقاسمك هذه الجمال بما عليها من النفائس" ففرح بابا عبد الله فرحا شديدا وعانق الدرويش وقبّل يده شاكرا له هذا الكريم العظيم.

ودّع الدرويش صاحبه بعد أن ترك له أربعين جملا محملة بالنفائس وسار قاصدا البصرة، وتوجه بابا عبد الله إلى بغداد. لكنه لم يخط بضع خطوات حتى قال في نفسه: "هذا الدرويش طيب النفس كريم ولا أظنه يبخل علي بعشرة جمال أخرى لو طلبتها منه". ثم أسرع إلى الدرويش ونادى بأعلى صوته : " يا دروش يا درويش " فرجع إليه وسأله عمّا يريد، فال: " رجعت لأشكرك على كرمك ومعروفك. ولكني أشفت عليك لأنك لا تستطع أن تقود أربعين جملا. فلو أعطيتني عشرة منها سهل عليك أن تسير وحدك بالثلاثين الباقية. وعاد بالجمال بعد أن عانق الدرويش، فرحا بما أخذ، وودّعه وشكره على كرمه العظيم.

وبعد أن سار خطوات قليلة قال في نفسه: " إنّ هذا الدرويش رجل كريم طيّب القلب، وقد أعطاني ما طلبت منه من غير تردد، ولو سألته عشرة جمال أخرى لم يرد طلب. فإذا أخذتها منه أصبح عندي ستون جملا محملة بالنفائس، فأصير أغنى الناس". فأسرع إليه وناداه بأعلى صوته، فرجع إليه وسأله عمّا يريد. فقال : " مازلت أشفق عليك يا سيدي ، لأنك لا تستطع السير وحدك بهذه الجمال الثلاثين وأرى أنك إن تركت لي عشرة جمال أخرى سهُل عليك أن تسير بالعشرين الباقية ". فقال له: " اختر لك عشرة جمال منها وسر على بركة الله" فشكره واختار لنفسه عشرة جمال ثم ودعه ورجع فرحان بهذه الغنيمة، محدثا نفسه وهو عائد : " لقد أصبحت الآن أغنى الناس وملكت ثروة عظيمة لا توجد في خزائن الملوك بفضل هذا الدرويش الكريم".

سار قليلا ثم قال في نفسه: "ولكنني إن أخذت من الدرويش عشرة جمال ثالثة صار عندي سبعون جملا محملة بالنفائس، فلا بد لي من أن أحتال على أخذها بأية وسيلة ". ثم أسرع يجري ويناديه بأعلى صوته، فالتفت أليه وسأله: " ماذا تريد ؟"، قال له : " أنا أرى أنك رجل زاهد لا تحتاج إلى المال، وأظن أنّ عشرة جمال محملة بالنفائس تغنيك طول حياتك، فلا تحتاج إلى غيرها. فإن أعطيتني عشرة جمال أخرى فإنني لن أنسى فضلك ومعروفك ما حييت. " فتبسم الدرويش وقال له: " خذ من الجمال ما تشاء. " فاختار بابا عبد الله عشرة جمال وودع صاحبه وبّل يده وهو فرحان أشد الفرح.

لم يمض في طريقه غير خطوات حتى قال لنفسه: " إنّ هذا الدرويش رجل طيب القلب، جدّ كرم، وهو على ذلك ضعيف لا يستطيع أن يقاومني. ولولا جمالي لما استطاع أن يحمل هذه النفائس من الكنز.

فلا بد من أن أطلب منه الجمال العشرة الباقة. فإن لم اقبل أخذتها منه بالقوة. فإن أصر على عناده قتلته وعدت بجمالي الثمانين كلها إلى بغداد.

ومتى أصبح عند ثمانون جملا محملة بهذه النفائس التي لا توجد في خزائن الملوك صرت أغنى إنسان في الدنيا كلها." ثم أسرع إلى الدرويش وناداه بأعلى صوته، فرجع إليه وسأله: " ماذا تريد؟" فقال له: " أنت رجل زاهد تعبد الله. وأنا أخشى عليك أن تشغلك هذه الثروة العظيمة عن عبادة الله. فلو أعطيتني الجمال الباقية لكان ذلك خيرا لك لتتصرف إلى عبادة اله وحدها". فتبسم الدرويش، وال له: " خذها، يا صاحبي، وسر على بركة الله. " ففرح بابا عبد الله فرحا شديدا وشكر الدرويش وعانقه، ثم ودّعه وأخذ الجمال الباقية.

لم يمش إلا بضع خطوات حتى قال في نفسه: " لماذا رضي الدرويش أن يترك لي جماله كلها من غير تردد؟ فلولا أنّ الصندوق الصغير الذي أخذه من الكنز أغلى قيمة من هذه النفائس كلها لما بل أن يكتفي به. وأنا لن أتركه له. ولابد من الرجوع إليه وأخذ هذا الصندوق منه. فإن لم يقبل أخذته منه بالقوة، فإن أصر على عناده قتلته. ثم جرى إله مسرعا وناداه بأعلى صوته. فرجع إليه وسأله: " ماذا تريد؟" فقال له: " أنت أخذت صندوقا صغيرا من الكنز. فهل لك أن تتفضل عليّ فتعرّفني فائدته؟ فال الدرويش: " هذا صندوق عجيب، إذا دُهنت به العين اليسرى أبصر صاحبها كنوز الأرض كلها وإن دُهنت به العين اليمنى فقد بصره. " فال له : " إنك رجل كريم. سألتك بالله يا سيدي أن تدهن لي عيني اليسرى لأرى صدق ما تقول." فدهن له الدرويش عينه اليسرى فأبصر للحال كنوز الدنيا كلها، ففرح بذلك فرحا شديدا. لكنه قال في نفسه: " إذا كان من يدهن عينا واحدة يرى كنوز الأرض كلها فما بالك بمن يدهن عينيه معا؟ لا شك في أن الدرويش يخدعن ويبخل عليّ بدهن عيني اليمنى." ثم قال للدرويش :" بربّك ادهن لي عيني اليمنى أيضا ! " فحذّره عاقبة ذلك. فظن أنه يكذب عليه، فألح في ذلك إلحاحا شديدا وصار كلما زاده الدرويش نصحا وتحذيرا ازداد تشبثا وإلحاحا. فدهن له العين اليمنى فعميت عيناه وصرخ

من شدة الألم. وهام على وجهه بعد أن ظل طريقه. فبصر به أسد فافترسه. أمّا الدرويش فساق الجمال الثمانين وسار بها إلى البصرة.

(من حكايات ألف ليلة وليلة/ مطوعة للأطفال لهلهلة أسلوبها الأصلي ولأسباب أخرى) .

ليلـــــة رهيبـــــــة ؟

كانت الشمس منحدرة نحو الغروب تبدو مسرعة في خطاها كأنها علمت بالأمر، تحجبها سحابات فتختفي آونة وتظهر آونة أخرى، وعلى وجهها حمرة كأنها خجلة... بدا الظلام يتسلل إلى المدينة قليلا قليلا حتى غرقت ثلاث عيارات في جوف شرطي، وبذلك وقعت الواقعة، جاءت الدبابات بأصواتها المزعجة المنذرة بالخطر كفحيح الأفاعي، وعلى إثرها وحدات من الجند تعلو وجوههم آثار الخيبة ، ويتطاير منها الظلم والشر... إنها جاءت لتشفي غليلها المسعور من دم الأبرياء ... من دم الشيوخ... من دم عبد الرحمان... كان ذلك في مدينة قرب قسنطينة، فأسرع الأطفال يطيرون إلى بيوتهم، والتجار يغلقون على أنفسهم الدكاكين|،... وكأن القيامة قائمة، وما كاد يمر حين من الزمن حتى قامت القيامة حقا... أخرج التجار من دكاكينهم والأطفال والشيوخ من ديارهم وحشروا جميعا في ساحة ضيقة فأشعلت الأضواء في وجوههم، وصوبت الرشاشات نحوهم، وطوقتهم الدبابات من كل جانب، وهم رافعون أكفهم إلى السماء، مستقرين في أمكنتهم كالتماثيل الأبدية، ينتظرون الساعة الرهيبة، ساعة العملية إنها آتية لا ريب فيها... ولم يطل بهم الانتظار حتى جاءت ... نعم جاءت الساعة... كان هناك شيخ لا يستطيع الوقوف، ويداه مرفوعتان فارتجفت ركبتاه حتى كاد أن يسقط، ولم تمض لحظة حتى سقط..لكن لا من الرجفة لأن جسمه الواهي كانت تنبثق منه دماء غزيرة... ولأن الرشاشات هي التي تتكلم في ذلك الصمت الرهيب... والتحق بالشيخ في تلك اللحظة آخرون بنفس الطريقة... وجاء دور الاختيار، أي نعم إن هؤلاء الشيوخ العجز ليست فيهم دماء غزيرة... إنهم لا يشفون الغليل ... وقع الاختيار على عبد الرحمان فأخرجوه من مكان الحشر، وحاصروه من كل جانب... كان مستندا إلى شجرة كبيرة... وقرأ عبد الرحمان مصيره المحتوم في وجوه تلك الوحوش الكاشرة عن أنيابها، فصاح فيهم : إني أعلم أنكم ستقتلونني، وإني سأموت في سبيل وطني كباقي إخواني، ولا أخاف دباباتكم ولا رشاشاتكم يا "شجعان" يا قاتلي الشيوخ والأطفال والنساء ...أخرجوا إلى الذين يصطادونكم وأنتم مدبرون بدباباتكم وطائراتكم... وسكت عبد الرحمان فجأة لا إلى حين ولكن إلى الأبد. هكذا قال الشيخ العجوز محمد الصالح وعيناه قد اغرورقتا بالدموع. وما

كاد يتم كلامه حتى انحدرت عبرات صافية، على لحيته البيضاء الطويلة... فحاول أن يخفيها قائلا بصوت حزين : " أتظن بنيّ أنّ هناك إنسانية أو رحمة، أو شفقة أو عدل، إنّ تلك الصفات زالت... وانقرضت بتاتا، بتاتا يا بنيّ، إنّ الأطفال عندنا لا ينامون، لا يأكلون وإنك لتقرأ الحيرة والشرود في وجوههم الصغيرة الناتئة العظام..."

وسكت الشيخ قليلا، ثم أردف قائلا:" وكنست الدماء في الصباح الباكر ولكن آثار الرصاص لا تزال منقوشة في تلك الشجرة، والذكرى لا تزال باقية في القلب ..." وتمتم الشيخ بين شفتيه قائلا: « ولا تحسبن الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون » [آل عمران: 169].

سليمان مزيان ، جريدة الصباح، 31 أوت 1956